

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MISE EN SCÈNE DU RÉEL :

L'ŒUVRE VIDÉOGRAPHIQUE ET CINÉMATOGRAPHIQUE DE ROBERT MORIN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ALEXANDRE LEFEBVRE

FÉVRIER 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Mme Johanne Villeneuve, la directrice de ce mémoire, pour l'aide et le temps qu'elle a bien voulu me consacrer, et sans qui ce projet n'aurait certainement jamais existé. Merci également à tous mes proches et amis qui m'ont appuyé et encouragé au cours de la réalisation de ce mémoire, et merci enfin à Geneviève Goulet pour son implication et pour m'avoir supporté (dans tous les sens du terme).

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	vi
Introduction.....	1
1. L'influence du cinéma direct.....	1
2. Typologie des formes.....	1
3. Les trois axes de Morin	4
Chapitre 1	7
Cinéma : réalité et fiction.....	7
1. Qu'est-ce que la réalité ?.....	7
1.1. Matérialistes et idéalistes.....	7
1.2. Réalité et image	8
2. Image cinématographique	10
2.1. La transparence.....	10
2.2. L'illusionnisme.....	11
2.3. Le réalisme perceptuel.....	14
3. Le récit cinématographique.....	16
3.1. Définition	16
3.2. Les critères de reconnaissance.....	16
3.3. La transparence et la médiation	17
3.4. L'image-mouvement et l'image-temps.....	19
4. Les deux grands genres cinématographiques	20
4.1. La fiction	20
4.2. Le documentaire	23
Chapitre 2	27
Les films au « Je » : <i>Le voleur vit en enfer</i>	27
1. Description	27

2. Dispositif de création.....	29
2.1. Fondement documentaire	29
2.2. Processus de fictionnalisation.....	31
3. Contrat de lecture.....	33
3.1. Indices d'authenticité	33
3.2. Indices de fiction	36
4. La vérité.....	41
4.1. Documentaire	41
4.2. Fictionnelle	42
4.3. La puissance du faux	42
Chapitre 3.....	46
Les « bandes » existentielles : <i>Ma vie c'est pour le restant de mes jours</i>	46
1. Description	46
2. Construction filmique	47
2.1. Éléments documentaires.....	48
2.2. Processus de fictionnalisation.....	49
3. Contrat de lecture.....	51
3.1. Indices documentaires	51
3.2. Indices de fiction	53
4. La vérité.....	56
4.1. La puissance du faux	56
4.2. La puissance du vrai	57
Chapitre 4.....	62
Les films de fiction	62
1. Description	62
2. Dispositif de création.....	63
2.1. Fondement réel.....	64
2.2. Surenchère de la fiction	66

3. Contrat de lecture.....	68
3.1. Indices de fiction	68
3.2. Effet documentarisant.....	70
4. La vérité.....	71
4.1. La puissance du possible	71
4.2. La question de la vérité dans la dimension méta-filmique	75
Conclusion	78
Bibliographie	81
Annexe1	86
Photogrammes.....	86
Annexe 2	89
Continuité dialoguée : <i>Le voleur vit en enfer</i>	89
Annexe 3	110
Continuité dialoguée : <i>Ma vie c'est pour le restant de mes jours</i>	110
Annexe 4	125
Résumé séquentiel : <i>Le nèg'</i>	125

RÉSUMÉ

Comme elle traite d'un sujet particulièrement vaste, notre analyse de l'œuvre de Robert Morin ne cherche pas à être exhaustive, mais tend plutôt à mettre en perspective les différents modèles d'entremêlement de documentaire et de fiction explorés par le cinéaste tout au long de son parcours. Par conséquent, nous avons classifié le contenu de la filmographie de Morin en nous appuyant sur les trois axes relevés par Fabrice Montal dans un texte critique paru en complément de *Moments donnés (Robert Morin : entrevue(s))*, et avons arrêté notre sélection sur deux films et une vidéo, représentatifs de chacune des catégories : *Le voleur vit en enfer*, *Ma vie c'est pour le restant de mes jours* et *Le nèg'*. Au cours de notre analyse, il s'agira de caractériser la relation de ces documents avec la réalité, en établissant la part de documentaire et de fiction qu'ils comportent, et de déterminer quelles sont les conséquences de cette fusion des genres sur l'acte de spectature ainsi que sur la question de la vérité au cinéma.

Nous traiterons, donc, du rapport particulier qu'entretient avec la réalité le cinéma en général, tant sur le plan de l'image que du récit. Ces deux angles nous permettront de présenter les principales théories sur le sujet : la transparence d'André Bazin, l'illusionnisme tel que présenté notamment par Jacques Aumont et le réalisme perceptuel de Gregory Currie, en ce qui concerne l'image ; la narratologie explicitée par Christian Metz, André Gaudreault et François Jost, les images-temps et les images-mouvements relevées par Gilles Deleuze, pour ce qui est du récit. Il sera ensuite question des caractéristiques propres aux deux grands genres cinématographiques que sont le documentaire et la fiction, à la lumière des ouvrages de Jean-Marie Schaeffer et de Guy Gauthier. En plus de nous éclairer sur les liens unissant le cinéma avec la réalité, ces théories fourniront les notions nécessaires pour scinder la fiction et le documentaire dans les films et vidéos de Morin, au niveau du dispositif créatif et de l'acte de spectature, de manière à les confronter avec la question de la vérité au cinéma.

Mots clés : réalité, documentaire, fiction, authenticité, vraisemblance, vérité, mensonge.

INTRODUCTION

1. L'influence du cinéma direct

Au Québec, vers la fin des années cinquante, les artisans canadiens-français de l'ONF¹, portés par le contexte frénétique de la révolution tranquille et le perfectionnement des appareils filmiques, instaurent le « cinéma direct », un nouveau type de documentaire qui marque encore la cinématographie actuelle. Quand Robert Morin et ses collaborateurs² fondent la Coop Vidéo dans les années soixante-dix, le direct exerce déjà son influence sur le cinéma de fiction international : en France, les premiers films de Jean-Luc Godard en sont imprégnés ; aux États-Unis, le mode de tournage pratiqué par John Cassavetes reproduit les techniques utilisées par Brault et Perrault ; au Québec, les Groulx et Jutras ne cachent pas la filiation de leurs films avec le genre. Mais cette « pollinisation³ » du cinéma direct vers le cinéma de fiction s'est également opérée en sens inverse, de la fiction vers le documentaire, et les documents qui forment l'œuvre de Morin relèvent davantage de cette catégorie.

2. Typologie des formes

Depuis les premiers essais de la Coop Vidéo en cette matière, plusieurs termes ont été employés pour désigner les films et les vidéos qui entremêlent les deux genres : docu-fiction, docu-drame, faux documentaire, etc. Pour nous orienter parmi ces groupes, Gilles Marsolais, dans *L'aventure du cinéma direct revisitée*, cerne neuf formes par lesquelles documentaire et fiction sont susceptibles de s'entremêler, en précisant toutefois qu'un film ne correspond que rarement à une seule de ces catégories. L'auteur distingue un premier modèle par le terme de *docu-drame*, une expression dérivée de l'anglais « docu-drama », et qui devrait être réservée,

¹ Office Nationale du Film (du Canada).

² Parmi ceux-ci, il faut souligner la participation de Jean-Pierre Saint-Louis et de Lorraine Dufour. Le premier agit en tant que caméraman sur la plupart, sinon la totalité, des films et des vidéos de Morin ; la deuxième, quant à elle, opère à titre de monteuse, et cosigne plusieurs bandes. Pour des raisons pratiques, sans vouloir négliger l'apport de quiconque dans ces projets, nous ne mentionnerons que le nom du réalisateur pour désigner l'œuvre que nous étudions.

³ Cette expression a été employée pour la première fois dans ce contexte par Gilles Marsolais dans *L'aventure du cinéma direct*, Paris, Éditions P. Seghers, 1974.

selon lui, à désigner « un film qui propose une *reconstitution fictive* de faits divers réels, comme s'ils étaient captés et restitués *au 1^{er} degré*, voire "objectivement", et qui se donne à lire comme tel¹ ». À titre d'exemple, la série américaine des « drames vécus », populaire dans les années quatre-vingt ; dans la cinématographie québécoise : *Une guerre dans mon jardin* de Diane Létourneau et *L'affaire Coffin* de Jean-Claude Labrecque. Cette première catégorie, Marsolais la distingue du *docu-fiction*, qui désigne les films formés d'une *juxtaposition* de documentaire et de fiction aisément repérable par le spectateur. Précédée de l'article « le », cette catégorie convient davantage aux films dont le documentaire l'emporte sur la fiction ; précédée de l'article « la », elle correspond plutôt aux films dont le contingent fictif supprime la part documentaire. Comme le genre a connu une certaine popularité au Québec durant les années quatre-vingt, l'auteur cite plusieurs exemples ; parmi eux, *Le Million tout puissant* de Michel Moreau, dont le contenu documentaire prend la forme d'une enquête fictive. Peut-être de manière plus évidente, la série américaine des *Unsolved Mysteries* rassemble des scènes fictives et des entrevues documentaires, en indiquant explicitement par un intertitre la nature des unes et des autres. Au contraire, le ou la *docu-fiction autobiographique*, selon Marsolais, désigne ce type de cinéma où le réalisateur se trouve au centre d'une démarche artistique à mi-chemin entre le documentaire et la fiction, sans que ne soit révélée au spectateur la nature des rôles et des genres. L'auteur donne pour exemple le *Journal inachevé* de Marilu Mallet et *Celui qui voit les heures* de Pierre Goupil, mais, comme nous le verrons plus loin, des films tels que *Le voleur vit en enfer* et *Yes sir ! Madame...* de Morin appartiennent aussi à cette catégorie. Semblable, la *fiction documentée* désigne, pour sa part, une fiction inspirée de faits réels et filmée suivant une esthétique documentaire (utilisation d'une caméra prise à l'épaule, d'un éclairage naturel, par exemple) pour accréditer les faits, sans toutefois prétendre à une visée objective, un peu à la manière des *Ordres* de Michel Brault, pour reprendre l'exemple cité par l'auteur. Bien que, comme dans le ou la *docu-fiction autobiographique*, une fusion des genres se trouve réalisée dans la *fiction documentée*, le phénomène reste repérable par le spectateur et souvent même

le cinéaste propose un questionnement sur sa propre pratique, sur sa démarche et son dispositif (en misant par exemple sur certains effets de distanciation, comme le

¹ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Montréal, Éditions Les 400 coups, 1997, p. 303.

glissement d'un même personnage d'un niveau à un autre, la rétroaction, etc.), afin de susciter la réflexion et l'analyse chez le spectateur¹.

Contrairement à ce type de cinéma, le « documentaire » *fictif* poursuit délibérément l'objectif de tromper le spectateur, en lui faisant prendre pour un documentaire une fiction qui n'en a que les apparences, « soit pour le faire réfléchir en bout de ligne sur le pouvoir illusionniste du cinéma ou sur certains phénomènes de société, soit pour simplement lui faire prendre des vessies pour des lanternes² ». Encore ici, nombreux sont les exemples : *L'affaire Brunswick* de Robert Awad et André Leduc a été plutôt marquant au Québec, tandis qu'aux États-Unis, *F for Fake* d'Orson Welles ou *Zelig*³ de Woody Allen, pour n'en citer que deux, sont devenus de véritables références. Moins dans le but de duper le spectateur, la *fiction documentarisée*, quant à elle, se sert du réel en quelque sorte comme faire-valoir, c'est-à-dire qu'elle a recours à des événements qui se sont déroulés dans la réalité pour rehausser la vraisemblance de son récit. Dans *Les matins infidèles*, entre autres, l'insertion de personnages fictifs dans la réalité du marathon de Montréal tend à produire cet effet. Dans la même lignée, la « *fiction-vérité* » évoque

une *démarche de fiction* qui a recours à certains éléments de la démarche documentaire pour renforcer son *climat d'authenticité*, notamment en misant sur la concordance entre le personnage à l'écran et la personne dans la vie chargée de l'incarner, le plus souvent un non-acteur ou un acteur non professionnel, et les faisant évoluer dans des situations et des lieux réels, etc.⁴.

Cette catégorie se distingue de la précédente au sens où les films ne tablent pas uniquement sur le réel des lieux, mais sur des gens et des situations réelles. *Le chat dans le sac* de Gilles Groulx et *Entre la mer et l'eau douce* de Michel Brault relèvent du genre ; plus récemment, nous le verrons plus tard, des vidéos telles que *Ma vie c'est pour le restant de mes jours* et *Quiconque meurt, meurt à douleur* de Morin en dérivent également. Contrairement à ce type de films, le *documentaire fictionnalisé* se pose ouvertement comme un film documentaire, mais intègre des séquences de fiction pour servir son propos, ce qui tend à occulter les

¹ *Ibid*, p. 304.

² *Ibid*, p. 305.

³ Dans le cas de *Zelig*, cependant, le caractère falsificateur se repère rapidement pour quiconque connaît Woody Allen, alias Zelig. le personnage central du film, qui se manifeste notamment dans des images d'archives.

⁴ Marsolais, *op. cit.*, p. 306.

marques de différenciation générique ; de ce fait, l'authenticité du contenu ne repose plus que sur l'honnêteté du cinéaste. Les films de Michael Moore, entre autres, correspondent à ce genre de cinéma. Découlant de ce modèle, l'*essai* ou le *film essai* désigne, en dernier lieu, une démarche

de type documentaire, sur un ton éminemment personnel, au point où cette subjectivité exacerbée (différente de la subjectivité sous-jacente à toute image) et le traitement de la matière première conduisent à un résultat inclassable à travers lequel le cinéaste s'affiche et se dévoile autant que la réalité qu'il prétend cerner¹.

Pour illustrer son propos, Marsolais donne pour exemple les films de plusieurs cinéastes, parmi lesquels figurent Johan van der Keuken et Chris Marker.

3. Les trois axes de Morin

Évidemment, l'œuvre de Morin n'explore pas l'ensemble de cette typologie des formes, pas plus qu'elle ne se restreint à une seule catégorie. En fait, Morin pratique une fusion des genres selon trois courants, cernés d'abord par lui-même, puis, de manière plus développée, par Fabrice Montal dans son article *Les trois axes*². Nommée par l'auteur « Morin : le double et son soi-même », la première catégorie regroupe *Gus est encore dans l'armée*, *Le voleur vit en enfer*, *Yes Sir ! Madame...* et, tout dernièrement, *Petit Pow ! Pow ! Noël*³. Selon Montal, les films de cette catégorie se rallient principalement par leur forme :

Ce sont trois films [quatre, si l'on inclut *Petit Pow ! Pow ! Noël*] où le narrateur s'exprime en voix off en créant une véritable confusion référentielle dans la tête des spectateurs, en ce sens que le rôle est tenu par le cinéaste Morin lui-même argumentant un récit à saveur de témoignages existentiels ou d'événements confessés⁴.

¹ *Ibid.*, p. 307.

² Fabrice Montal, « Les trois axes » dans *Moments donnés (Robert Morin : entrevue(s))*, Montréal, Vidéographe Éditions, 2002, p. 148-152.

³ Bien que nous l'ayons incluse parmi les films de cette catégorie, cette vidéo aurait tout aussi bien pu faire partie de la prochaine catégorie, parce qu'elle comporte des similarités à la fois avec la docu-fiction autobiographique et la « fiction vérité ». Notre choix de l'intégrer à la première catégorie tient principalement au fait que Morin y joue un rôle clé et que la narration se fait en voix off.

⁴ Montal, *op. cit.*, p. 148.

Qui plus est, ces films sont tous composés d'images prises au moyen d'une caméra amateur, ce qui renforce l'impression d'assister à un documentaire, un film de famille ou une vidéo réalisée par un cinéaste non professionnel. Cette première catégorie correspond exactement, selon la typologie énoncée par Marsolais, à une docu-fiction autobiographique.

La deuxième catégorie de films identifiée par Montal ne met pas en scène le réalisateur à travers un personnage qui lui ressemble, mais des personnes réelles jouant un rôle fictif très proche du leur. Sans nier la force du cinéma direct, Morin cherche, dans les vidéos de cette catégorie, à « entrer plus profondément dans une réalité sociale en faisant concevoir et jouer une fiction à des gens qui y mett[ent] une grande partie de leur vie quotidienne, avec leurs espoirs, leurs aspirations, leurs défaites aussi¹ », ce qui produit des œuvres aussi diversifiées que *Le royaume est commencé*, *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, *Il a gagné ses épaulettes*, *Ma richesse a causé mes privations*, *Le mystérieux Paul*, *On se paye la gomme*, *Mauvais mal*, *Toi t'es-tu lucky ?*, *La femme étrangère*, *La réception*, *Quiconque meurt, meurt à douleur* et *Opération Cobra*. Cette deuxième catégorie, contrairement à la première, se situe entre deux types dans la classification de Marsolais, à savoir entre la « fiction-vérité » et le « documentaire » fictif. En effet, dans ces documents, non seulement les personnages de la diégèse correspondent à des personnes réelles, mais le cinéaste cherche à occulter les éléments fictifs pour faire croire au spectateur à de véritables documentaires.

Les films du troisième axe, quant à eux, abandonnent la forme du cinéma documentaire pour se rapprocher de la fiction, prise dans son sens conventionnel. En fait, selon Montal, *Quelques instants avant le nouvel an*, *Requiem pour un beau sans cœur*, *Windigo* et *Le nèg'* (nous pourrions ajouter *Que Dieu bénisse l'Amérique*, sorti après la parution de l'article) oscillent entre la construction écrite, autrement dit le scénario, et l'improvisation des acteurs au moment du tournage. Du coup, les films laissent une place plus importante à l'expression des problématiques au centre des préoccupations du cinéaste et à la perspective de celui-ci sur le monde extérieur, ne serait-ce que par la récurrence de thématiques entre certains films, particulièrement en ce qui concerne les personnages :

¹ *Idem.*

Il y a quelque chose en eux dont ils ont été dépossédés, une force identitaire, un ancrage disparus qu'ils recherchent au fond d'eux-mêmes, au fond des autres ou dans la conquête illusoire d'un territoire matériel qui ne les conduira qu'à la mort ou à la folie¹.

Quoique cette catégorie paraisse la plus éloignée d'un entremêlement documentaire-fiction, elle entretient des analogies avec la fiction documentarisée, selon la typologie de Marsolais, au sens où le récit, comme nous le verrons ultérieurement, comporte dans plusieurs cas des événements réels montrés en arrière-plan afin d'accroître le réalisme du film.

Cette exploration des genres chez Morin nous semble tout à fait singulière et fascinante : d'une part, parce qu'elle se situe au cœur d'une œuvre entière et ne cesse de se renouveler ; d'autre part, parce qu'elle poursuit une visée plus profonde, soit celle de saisir la vérité par le biais du cinéma. Puisque documentaire et fiction, de même que la vérité, se définissent dans leur rapport à la réalité, et que le cinéma entretient lui-même une relation particulière avec cette notion à cause de l'ontologie de l'image photofilmique, nous verrons dans un premier temps les liens qui unissent le cinéma à la réalité. À partir de cette étude, l'objectif sera dans un deuxième temps de particulariser le rapport à la réalité des catégories de films de Morin déterminées par Montal, en prenant pour exemple *Le voleur vit en enfer*, *Ma vie c'est pour le restant de mes jours* et *Le nèg'*. Plus précisément, nous cernerons les éléments documentaires que renferment ces films et vidéos, puis nous verrons que la fiction s'élabore en fonction de ce contenu au cours des différentes étapes de la réalisation. Il sera enfin question des effets de cette fictionnalisation sur la spectature ainsi que de ses répercussions sur la vérité.

¹ *Ibid.*, p. 152.

CHAPITRE I

CINÉMA : RÉALITÉ ET FICTION

« L'image transcende, en tant qu'image et parce qu'elle est image, la réalité dont elle est l'image. »
Youssef Ishaghpour

Départager le documentaire et la fiction dans une œuvre, c'est plus fondamentalement s'interroger sur le rapport d'un objet avec la réalité. Or, le cinéma entretient un rapport particulier avec la réalité, ne serait-ce qu'à cause de l'ontologie de son image. C'est pourquoi, avant de nous pencher sur les films et vidéos de Morin, nous allons relever les spécificités de cette relation, sur un plan général, puis générique. Dans un premier temps, nous tenterons de définir la réalité, en nous appuyant principalement sur les travaux d'Henri Bergson. Ensuite, à travers divers concepts, comme la transparence, l'illusionnisme et le réalisme perceptuel, nous traiterons des liens reliant l'image filmique à cette réalité ; puis, en basant notre propos sur les théories de la narratologie, il s'agira de déterminer quelles sont les implications du récit dans ce rapport. Cette relation entre la réalité et le cinéma sera finalement reconsidérée selon que le médium se mette au service d'une forme documentaire ou fictionnelle.

1. Qu'est-ce que la réalité ?

1.1. Matérialistes et idéalistes

Avec la question de la réalité, ressurgit le vieux débat philosophique entre idéalistes et matérialistes. D'abord, l'idéalisme, défendu en amont par Platon, suppose que « les idées de l'esprit existent en soi, dans un "monde intelligible" dont le monde sensible n'est qu'un reflet imparfait¹ ». Pour appuyer sa théorie, le philosophe donne pour exemple celui des trois lits² : selon lui, il y a le lit *apparent* que nous retrouvons sur le tableau d'un peintre, le lit

¹ Gérard Betton, *Esthétique du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 7.

² Platon, *La république*, Paris, GF Flammarion, 1966, p. 360-362 (596a-598c).

particulier fabriqué par le menuisier et le lit *essentiel* imaginé par Dieu pour permettre de reconnaître les deux autres lits. Au contraire de cette théorie, les matérialistes donnent la primauté à la matière, qu'ils considèrent comme étant la seule réalité à laquelle se réduisent les manifestations vitales et psychiques. Or, il semble qu'on ne puisse limiter la réalité à l'un ou l'autre de ces concepts : la thèse de l'idéalisme ne résiste pas au fait que la réalité extérieure demeure en l'absence de l'homme, alors que le matérialisme, d'une part nécessite que cette réalité soit définie, ce qui réduit forcément la matière à des particules élémentaires éloignées de notre perception naturelle des choses, et d'autre part conduit pour le moment à une impasse, puisque, comme l'a démontré Bernard d'Espagnat¹, malgré toutes ses avancées, la science n'est jamais parvenue à expliquer certains phénomènes physiques².

1.2. Réalité et image

Henri Bergson parvient toutefois à rallier ces positions par le concept d'image, pris dans son sens large. En effet, dès le premier chapitre de *Matière et mémoire*, le philosophe stipule qu'il « appelle *matière* l'ensemble des images³ », ce qui lui évite d'entrer dans la philosophie de la représentation et, comme le mentionne Jean-Louis Vieillard-Baron, de « s'enfermer dans le faux problème qu'est le solipsisme⁴ ». Cette unification de la matière et de l'image, du matérialisme et de l'idéalisme, conduit ensuite Bergson à la mise en place de deux systèmes d'images, l'un qui appartient à la *science*, « où chaque image n'étant rapportée qu'à elle-même garde sa valeur absolue », et l'autre à la *conscience*, « où toutes les images se règlent sur une image centrale, notre corps, dont elles suivent les variations⁵ ». Selon Bergson, les philosophies associées à ces systèmes ne rendent compte que d'une partie du phénomène, tandis que sa théorie énonce les caractéristiques des deux systèmes.

¹ Bernard d'Espagnat, *À la recherche du réel*, Paris, Gauthier-Villars, 1991.

² Notons aussi, comme le souligne André Patry, qu'en même temps qu'ils ont manifesté que leur pouvoir séparateur n'était pas infini, les instruments scientifiques ont dévoilé des états inédits de la matière que l'homme n'a pu traduire sans ambiguïté. Ainsi, il existe possiblement, comme le croyait Einstein, la réalité première d'un système physique, mais « aucun moyen de saisir la chose *en soi*, c'est-à-dire d'isoler l'objet de son milieu, auquel vient d'ailleurs s'intégrer l'instrument lui-même ». Voir André Patry, *Discours sur le réel*, Montréal, Éditions Humanitas-Nouvelle optique, 1993, p. 32.

³ Henri Bergson, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 17.

⁴ Jean-Louis Vieillard-Baron, *Bergson*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 48.

⁵ Bergson, *op. cit.*, p. 21.

Sans entrer dans le tissu serré de l'argumentation de cet ouvrage complexe et dense qu'est *Matière et mémoire*, voyons grossièrement les rouages du système de la perception qui y est explicité. Dans la première partie de son livre, Bergson définit ce qu'il entend par la réalité : « Nous soutenons que la matière n'a aucun pouvoir occulte ou inconnaissable, qu'elle coïncide, dans ce qu'elle a d'essentiel, avec la perception pure¹. » Et la perception pure, selon la perspective bergsonienne, correspond en tous points à la matière, à cette exception près qu'elle est fragmentaire, au sens où elle entretient avec celle-ci un rapport de la partie avec le tout. Du fait, l'homme ne peut saisir la réalité dans sa totalité, pas plus qu'il ne peut, d'ailleurs, la percevoir objectivement. En effet, la perception pure, en d'autres mots la vision objective du monde extérieur par l'homme, reste pour Bergson une activité impossible, car la mémoire intervient toujours dans le processus perceptif, à la fois pour déformer la réalité et pour l'enrichir :

La mémoire, pratiquement inséparable de la perception, intercale le passé dans le présent, contracte aussi dans une intuition unique des moments multiples de la durée, et ainsi, par sa double opération, est cause qu'en fait nous percevons la matière en nous, alors qu'en droit nous la percevons en elle².

Ainsi, le philosophe soutient qu'il y a dans notre perception de la matière, d'une part, quelque chose de moins que dans la matière et, d'autre part, quelque chose en plus de celle-ci, non pas quelque chose de différent de ce qu'il y a dans la perception pure, mais qui empêche pourtant l'être humain de percevoir objectivement la réalité extérieure.

Bien que Bergson parvienne à résoudre d'une certaine manière le problème de la réalité, il semble en même temps que la solution qu'il apporte déplace en quelque sorte le problème : d'une part, le concept même d'image tend à privilégier la vue par rapport aux autres sens par lesquels nous percevons la matière, et cela en dépit des précautions prises par Bergson pour qu'il en soit autrement ; d'autre part, comme l'indique Gilles Deleuze, le philosophe ne fait nulle part mention du rapport de ses deux systèmes avec les autres types d'images³.

¹ *Ibid.*, p. 77.

² *Ibid.*, p. 76.

³ Voir Gilles Deleuze. *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

2. Image cinématographique

À la suite de Deleuze, nous posons donc cette question : si la matière et les idées se définissent par le concept d'image, qu'en est-il de leur rapport avec l'image représentative, et surtout avec l'image cinématographique, dont le réalisme supplante toute forme figurative ? Cette problématique, souvent abordée par les théoriciens du cinéma, a été développée selon trois perspectives : la transparence, l'illusionnisme et le réalisme perceptuel.

2.1. La transparence

Selon la théorie de la *transparence*¹ telle que défendue par André Bazin, l'image filmique est réelle dans la mesure où elle est perçue de la même façon que la réalité à travers une fenêtre ou une lucarne. Plus exactement, dans son article « Ontologie de l'image photographique », paru la première fois dans *Les Cahiers du cinéma*, Bazin soutient que l'image photographique, et avec elle l'image cinématographique (qui en est, selon lui, le parachèvement en termes de réalisme), est une reproduction mécanique et objective du monde, conforme en ce sens à la perception pure, pour employer la terminologie bergsonienne : « Entre l'objet initial et sa représentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet [...] Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme ; dans la seule photographie nous jouissons de son absence². » De ce fait, la photographie et le cinéma deviennent à ce point conformes à la réalité qu'ils permettent de remplacer le monde extérieur par son double : « L'image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle³. » Par conséquent, la distinction entre la représentation et la réalité se brouille, ce qui fait dire à Bazin que toute image doit être comprise comme objet et tout objet comme image, donnant du fait même une portée plus large à la conception de la matière telle que définie par Bergson.

Mais le principe de l'image cinématographique ou photographique comme double de la réalité reste discutable. D'abord, la présence de l'homme se fait toujours sentir dans l'image,

¹ Kendall Walton utilise cette expression (transparency) dans son article « Transparent Pictures : on the Nature of Photographic Realism », dans *Critical Inquiry* 11, 2, 1984, p. 246-277.

² André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris. Éditions du Cerf, 1987, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 14.

ne serait-ce que par le choix du cadre à la prise de vue. En effet, selon Youssef Ishaghpour, « en acquérant une réalité propre, le cadrage ne reste plus une fenêtre par rapport au monde, mais devient un miroir et une surface de projection mentale¹ ». Ensuite, l'image filmique se frappe à une déformation de son référent que Roland Barthes décrit dans *La chambre claire* en regardant des portraits de sa mère : « Je ne la reconnaissais jamais que par morceaux, c'est-à-dire que je manquais son être, et que, donc, je la manquais toute. Ce n'était pas elle, et pourtant ce n'était personne d'autre². » Plus fondamentalement, Jacques Aumont affirme que le double n'existe pas dans le monde physique tel que nous le connaissons : deux photocopies d'un même document, par exemple, comportent inévitablement des imperfections qui les distinguent. Ainsi, bien que personne ne puisse en nier le caractère indiciel, l'image filmique comme double de la réalité semble un phénomène qui tient davantage du fantasme de certains cinéastes et d'un certain public que des possibilités réelles du médium.

2.2. L'illusionnisme

Pour les défenseurs de la doctrine de l'*illusionnisme*, si l'image cinématographique peut se faire double de la réalité, ce n'est que dans sa capacité à se faire passer comme telle dans la perception du spectateur. Selon Aumont, à strictement parler, l'illusion est « une confusion totale et erronée entre l'image et autre chose que cette image³ » et nécessite pour fonctionner une condition perceptive, au sens où le système visuel se trouve incapable de distinguer entre un ou deux percepts, et une condition psychologique. En effet, l'être humain se livre à une constante interprétation des données qui lui sont envoyées par la perception ; par conséquent, l'illusion ne peut être concevable que si, en dernière instance, elle déconcerte cette interprétation. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'illusion fonctionne mieux, selon le théoricien, si une mise en scène prédispose le sujet à l'accepter pour plausible. Pour exemple, Aumont relate l'histoire de Zeuxis qui, alors que son ami Parrhasios lui montre ses peintures, prend pour un véritable tableau le dessin d'une toile sur un mur. D'après Aumont, l'illusion n'aurait pas aussi bien réussi si Zeuxis n'avait pas vu des tableaux au préalable.

¹ Youssef Ishaghpour, *Cinéma : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, collection Dominos, 1996, p. 98.

² Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1980, p. 103.

³ Jacques Aumont, *L'image*, Paris, Éditions Nathan, 1990, p. 71.

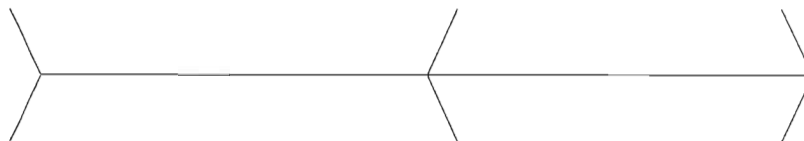
De manière générale, Gregory Currie répertorie deux principaux phénomènes empêchant l'image cinématographique de créer une illusion du genre. D'abord, s'il ne pouvait distinguer le cinéma et la réalité, le spectateur ne pourrait supporter les atrocités exposées dans certains films. Ensuite, Currie croit comme Christian Metz que le spectateur ne peut s'identifier qu'au point de vue de la caméra ; or, la multiplicité des perspectives empêche le spectateur de confondre l'image cinématographique avec la réalité : « Identification with the camera would frequently required us to think of ourselves in peculiar or impossible locations, undertaking movements out of keeping with the natural limitations of our bodies, and peculiarly invisible to the characters¹. » Du coup, en tant qu'illusion, le cinéma ne correspond à la perception du spectateur que dans des situations particulières, comme l'arrivée du train des frères Lumière a pu l'être pour ses contemporains. En effet, quand ce film a été projeté pour la première fois, alors que le cinéma venait tout juste de naître, les spectateurs se levaient systématiquement de leur siège à l'approche du train, confondant l'image avec la réalité, exactement comme ce fut le cas pour Zeuxis face à la peinture de Parrhasios. Mais la confusion du spectateur dans ce contexte tient avant tout de son inexpérience de l'image ; de nos jours, il paraît peu probable que le cinéma puisse engendrer une pareille réaction, si ce n'est, à la limite, qu'au moyen de procédés spéciaux comme les jeux vidéos ou le cinéma lmax, dont les images provoquent des réactions physiques chez certaines personnes, telles que vertiges ou nausée².

Puisque le cinéma ne peut normalement se réaliser en tant qu'illusion totale, les tenants d'un illusionnisme modéré ont avancé l'idée qu'il le pouvait de manière partielle. Certains penseurs, dont Christian Metz, se sont opposé à cette possibilité en soutenant qu'une illusion partielle n'existe pas : « l'illusion est ou n'est pas, on est trompé ou on ne l'est pas, et on ne saurait l'être à moitié³ ». Pourtant, Currie montre que l'illusion peut également être partielle : un sujet face à deux lignes de même longueur pointant dans des directions opposées peut les percevoir comme étant de taille différente tout en étant conscient qu'elles sont exactement de la même dimension :

¹ Gregory Currie, « Film, reality and illusion », dans *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, David Bordwell and Noel Carroll, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1996, p. 332.

² Jean-Marie Schaeffer dans son ouvrage *Pourquoi la fiction ?* souligne en ce sens que l'image cinématographique est susceptible d'engendrer ce qu'il nomme une « boucle réactionnelle courte », c'est-à-dire une réaction physique de courte durée. Par exemple, le spectateur peut bouger la tête pour éviter un coup. Voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

³ C'est Aumont qui cite Metz dans son ouvrage, *op. cit.*, p. 73.



Pour les partisans de l'illusionnisme, le cinéma fonctionne sur la base d'une illusion partielle du même genre, une illusion à la fois consciente et consentie par le spectateur.

Sans souscrire à la thèse de l'illusionnisme, Jean-Pierre Oudart établit une distinction tout à fait éclairante sur le sujet, qu'il souligne par une nuance sémantique : *effet de réalité* et *effet de réel*¹. L'effet de réalité désigne, selon lui, l'impression produite sur le spectateur par les indices d'analogie d'une image représentative avec la réalité, lesquels dépendent d'après Aumont non seulement des critères psycho-perceptifs que nous avons énoncés auparavant, mais de facteurs socio-historiques. Aumont précise, en effet, que certaines sociétés

attachent une importance particulière à des images ressemblantes ; elles sont alors amenées à définir rigoureusement des critères de ressemblance, qui peuvent varier du tout au tout, et qui institueront une hiérarchie dans l'acceptabilité de diverses images².

Or, une illusion de ce genre ne peut être que difficilement envisageable au cinéma, puisque le spectateur ne peut confondre une image avec la réalité au point de ne plus la différencier, comme c'est le cas avec l'exemple des deux lignes de Currie. Par contre, l'illusion au cinéma peut certainement survenir sur le second plan qu'Oudart signale par la notion d'effet de réel, à la suite de Barthes (concernant, dans son cas, la littérature du XIX^e siècle). Selon Oudart, l'effet de réel implique que, sur la base d'un effet de réalité suffisamment fort, le spectateur induit un jugement d'existence sur les figures de la représentation et leur assigne un référent dans la réalité : « le spectateur croit, non pas que ce qu'il voit est le réel lui-même [...], mais que ce qu'il voit *a existé, ou a pu exister, dans le réel*³ ». Par conséquent, la confusion du spectateur tient moins à son incapacité à distinguer l'image du réel qu'à déterminer ce qui dans l'image relève de la réalité et de la fiction. Comme le précise Aumont, une illusion

¹ Jean-Pierre Oudart, « L'effet de réel », dans *Cahiers du cinéma*, n° 228, 1971, p. 19-28.

² Aumont, *op. cit.*, p. 77.

³ *Ibid.*, p. 82.

comprise de cette manière nous éloigne de la notion même d'illusion, car la confusion n'est restreinte qu'à un seul aspect de la phénoménalité du médium cinématographique.

2.3. Le réalisme perceptuel

Si l'image filmique ne peut être illusion de la réalité, Currie dans son article cité plus haut en défend le réalisme. En général, selon le théoricien, un mode de représentation est réaliste quand les capacités de reconnaissance employées dans le réel le sont pour reconnaître l'objet représenté : « A good-quality, well-focused, middle-distance photograph of a horse is realistic in this sense: you employ your visual capacity to recognize horses so as to determine that this is, indeed, a photograph of a horse¹. » Suivant cette optique, selon Currie, l'image cinématographique se distingue des autres modes de représentation par son degré particulièrement élevé de réalisme. Par exemple, un cheval au cinéma est réaliste en ce sens, parce qu'il est reconnaissable visuellement, tandis que le mot « cheval » n'est aucunement réaliste, car il exige la connaissance par l'individu des conventions du langage.

Mais le cinéma est lui-même réaliste à différents niveaux. Selon Currie, son réalisme s'accroît lorsque le spectateur se trouve face à un plan d'ensemble, fixe, avec une profondeur de champ maximale. En effet, quand les événements et les objets représentés à l'écran le sont suivant ces conditions, le spectateur saisit les liens spatio-temporels qui les unissent de la même façon qu'il les comprend dans la réalité :

We recognize that people, houses, mountains, and cars are represented on screen by exercising the capacities we have to recognize those objects, and not by learning a set of conventions that associate cinematic representations of these objects with the objects themselves².

En revanche, les films qui préconisent davantage la multiplicité de plans forcent le spectateur à déchiffrer les liens spatio-temporels qui unissent les images en se référant à la structure du film, ce qui brise le fonctionnement naturel de la perception et, par conséquent, en réduit le réalisme. Bien entendu, même si le film ne réunit pas l'ensemble des conditions idéales

¹ Currie, *op. cit.*, p. 327.

² *Ibid.*, p. 328.

énoncées par Currie pour en augmenter le réalisme, il n'en demeure pas moins plus réaliste que les autres modes de représentation, comme la description linguistique.

Il ne faut toutefois pas associer la théorie de Currie à celle de la transparence, laquelle, comme nous l'avons vu plus haut, évoque la possibilité que le cinéma soit une perspective objective sur le monde extérieur et qu'il le reproduise à sa mesure. Le réalisme perceptuel défend simplement l'idée que le spectateur peut, sous certaines conditions, percevoir l'image cinématographique à peu près de la même façon qu'il perçoit normalement la réalité. En fait, le théoricien défend la théorie que *notre* expérience de visionnage d'un film s'apparente à *notre* perception de la réalité. Currie apporte cette précision, car l'expérience de visionnage diffère considérablement selon le mode de perception de la réalité par les individus. En effet, l'image filmique, essentiellement basée sur le visuel et l'auditif, ne présentera aucun intérêt pour une personne dont la perception extérieure se limite au toucher, par exemple :

There might be creatures as intelligent and perceptually discriminating as we are but who experience the world in ways rather different from us. They might not be able to deploy their natural recognitional capacities in order to grasp what is depicted in film, and in our other pictorial forms of representation¹.

Quoique difficilement réfutable, le réalisme perceptuel semble oblitérer la particularité de l'image cinématographique, à savoir la valeur ontologique de son référent, mise en relief par Bazin ; en effet, rien d'autre qu'un plus haut degré de réalisme ne distingue dans l'approche du théoricien l'image photosensible de la peinture, entre autres. De plus, les modalités par lesquelles l'image est susceptible d'être perçue sensiblement de la même façon que la réalité (l'échelle, la durée et la netteté des plans) sont problématiques, car ils varient en temps normal selon la nature des événements : nous percevons couramment, par exemple, les êtres et les choses d'une autre perspective que le plan d'ensemble.

¹ *Ibid.*, p. 329.

3. Le récit cinématographique

Si nous ne pouvons confondre l'image cinématographique et la matière, bien qu'elles se perçoivent à peu près de la même façon, il semble que l'intrusion d'un récit complexifie cette relation, non pas tant sur le plan de la perception que sur le plan de l'intelligibilité.

3.1. Définition

Avant de poursuivre, il paraît nécessaire de définir ce qu'est un récit, ainsi que deux autres notions couramment confondues avec lui : l'histoire et la narration. Dans *Le scénario*, Jean-Paul Torok, mentionne que « l'histoire est l'ensemble des événements racontés, le récit est le discours oral ou écrit qui le raconte, et la narration est l'acte qui produit ce discours, c'est-à-dire le fait même de raconter, l'acte narratif producteur du récit¹ ». Si, pour la plupart des récits, ces définitions fonctionnent parfaitement, lorsqu'on veut les appliquer au récit cinématographique, elles paraissent moins appropriées. En effet, nous pouvons d'emblée nous demander par quel moyen le cinéma peut-il raconter une histoire et quelle peut bien être l'instance derrière l'acte narratif. À ces questions, les théoriciens de la narratologie s'entendent habituellement pour dire que le cinéma comporte des énoncés, et que ces énoncés sont gérés par un « grand-imagier » ou un « méga-narrateur », c'est-à-dire une instance située quelque part au-dessus des instances de premier niveau que sont les acteurs².

3.2. Les critères de reconnaissance

Dans *Essais sur la signification au cinéma*, Christian Metz envisage le récit d'un point de vue particulièrement intéressant pour notre propos. Selon lui, le récit se reconnaît dans son rapport à la réalité, et le théoricien établit cinq critères de reconnaissance. Premièrement, peu importe sa forme, le récit se particularise par rapport au monde dans lequel nous vivons en

¹ Jean-Paul Torok, *Le scénario l'art d'écrire un scénario*, Paris, Éditions Henri Veyrier, collection Artefact, 1986, p. 101. Il est à noter que cette distinction tire son origine de celle établie par les formalistes russes entre la fable et le sujet. Voir Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

² Voir, à ce sujet, François Jost et André Gaudreault, *Le récit cinématographique*, Paris, Éditions Armand Collin, Collection Cinéma, 2005.

comportant obligatoirement un commencement et une fin. Si Metz ne mentionne nulle part la raison pour laquelle le récit se différencie de la réalité sur ce point, François Jost et André Gaudreault l'expliquent de manière évidente :

même lorsqu'un film se donne pour propos explicite de raconter quelques heures prélevées dans la vie d'un homme, l'organisation de cette durée obéit à un ordre, supposant au moins un point de départ et un aboutissement, qui recouvre bien difficilement l'organisation de notre vie vécue¹.

Ensuite, selon Metz, le récit se distingue par sa double temporalité, celle de la chose racontée et l'acte narratif ; autrement dit, la « suite plus ou moins chronologique des événements » et « la séquence de signifiants que l'usager met un certain temps à parcourir : temps de la lecture, pour un récit littéraire ; temps du visionnement, pour un récit cinématographique² ». Troisième critère d'identification : le récit renvoie obligatoirement à un sujet d'énonciation ; en effet, comme le souligne Metz, « parce que ça parle [le récit], il faut bien que quelqu'un parle³ ». En quatrième lieu, comme il procède d'un acte d'énonciation, le récit comporte une distance temporelle par rapport aux événements auxquels il fait référence, ce qui permet de le reconnaître comme tel. Metz affirme en ce sens que le réel se déroule par la force des choses au présent, alors que le récit présente inévitablement un temps révolu, il « irréalise » l'événement. Enfin, le récit se distingue, selon Metz, parce qu'il forme un système clos dont l'événement est « l'unité fondamentale », ce qui n'est pas le cas de la réalité, par nature illimitée et perpétuelle. Ainsi, la simple présence d'un récit au cinéma creuse davantage la distance séparant l'image filmique de la réalité telle que définie par Bergson.

3.3. La transparence et la médiation

Dans plusieurs de leurs ouvrages, François Jost et André Gaudreault montrent toutefois que le récit cinématographique peut se faire plus ou moins transparent selon les modalités de son énonciation, en ce qui concerne particulièrement deux des cinq critères établis par Metz, soit la temporalité et l'instance narrative. D'abord, la correspondance entre la chose racontée

¹ *Ibid.*, p. 18.

² Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*. Paris, Éditions Klincksieck. 2003, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 29.

et le discours narratif repose sur trois types d'articulation qui soulignent plus ou moins le médium :

- *L'ordre* : confrontation de la succession des événements supposés par la diégèse à l'ordre de leur apparition dans le récit ;
- *La durée* : comparaison du temps que les événements sont censés prendre et du temps qui les raconte ;
- *La fréquence* : relations entre le nombre de fois qu'un événement se trouve évoqué par le récit, par rapport au nombre de fois où il est supposé intervenir « en réalité »¹.

Évidemment, pour qu'un film se rapproche de notre perception de la réalité, il doit être narré de manière chronologique, s'inscrire dans une durée qui se rapproche au plus près possible de la durée réelle de l'histoire qu'il raconte et ne pas répéter les événements qui ne se répètent pas dans la réalité. En revanche, le réalisme d'un film sur ce plan se trouve diminué quand le récit est raconté selon un ordre non chronologique, accroissant ou réduisant la durée réelle de l'histoire, et répétant les mêmes événements à plusieurs reprises.

À la temporalité, Jost et Gaudreault ajoutent une autre particularité du récit qui influe sur la transparence d'un film : l'instance narrative, soit l'ocularisation (la position de la caméra) et la focalisation (le point de vue narratif). D'abord, le récit peut être relaté selon deux types d'ocularisation : quand la caméra, explique Jost, « semblera être à la place de l'œil du personnage, je parlerai d'ocularisation interne ; lorsque, à l'inverse, elle semblera être placée en dehors de lui, j'utiliserai [...] l'expression ocularisation zéro² ». La focalisation, quant à elle, peut être externe, spectatorielle ou interne, selon que le spectateur ignore les pensées des personnages, a accès à toute l'information disponible ou est limité au savoir et aux pensées d'un seul personnage. Ainsi, plusieurs figures de style sont possibles, et chacune entraîne un rapport particulier avec la réalité. La transparence absolue, selon Jost, résulte de la présentation des événements par une caméra en ocularisation zéro et d'un récit non focalisé :

Si l'extériorité n'entraîne aucune disproportion entre la vision du spectateur et celle du personnage quant aux informations narratives, la disparité perceptive de

¹ François Jost, *La télévision du quotidien : entre réalité et fiction*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, Collection Médias-recherches. Méthodes, 2001. p. 47-48.

² François Jost, *L'œil-caméra (entre film et roman)*, Paris, Éditions Presses Universitaires de Lyon, Collection Regards et Écoutes, 1987, p. 23.

l'ocularisation zéro sera réputée nulle et l'on dira que le récit n'est pas focalisé (c'est la transparence absolue où raconter = montrer)¹.

En revanche, le récit cinématographique déploie la plus importante des médiations possibles de la réalité lorsque qu'il se trouve narré par le biais d'une ocularisation et d'une focalisation internes ; en effet, de ce point de vue, le spectateur non seulement accède à un savoir auquel il n'a normalement pas accès, mais perçoit la réalité à travers le regard d'un autre.

3.4. *L'image-mouvement et l'image-temps*

Dans ses deux essais portant sur le cinéma, Gilles Deleuze se désintéresse du réalisme inhérent à la notion de transparence et envisage la relation du récit filmique avec la réalité sur le plan de l'entendement, en démontrant qu'un film peut être déchiffré de la même façon que la réalité. Selon lui, le cinéma est composé de deux types d'images, l'image-mouvement et l'image-temps, et la différence fondamentale entre les deux types d'images tient au fait que la première constitue une image indirecte du temps, tandis que la seconde en représente une image directe. Plus explicitement, le cinéma que Deleuze désigne par l'image-mouvement se fonde sur des images qui interagissent entre elles par actions et réactions, qui sont unifiées au moyen de schèmes sensori-moteurs, pour utiliser la formule deleuzienne, elle-même inspirée par Bergson, afin de former un Tout qui est une image du temps. Mais un tel agencement ne peut en donner qu'une image indirecte, car le temps est subordonné à la mise en rapport des images en un système clos : « le temps comme unité ou comme totalité dépend du montage qui le rapporte encore au mouvement ou à la succession des plans. C'est pourquoi l'image-mouvement est liée fondamentalement à une représentation indirecte du temps². »

Avec l'image-temps, la mise en image de systèmes clos basés sur des schèmes sensori-moteurs disparaît au profit de situations optiques et sonores pures, lesquelles ne se prolongent pas en actions, mais en pensées. En effet, dans l'image-temps, il ne s'agit plus de montrer comment les images sont jointes les unes aux autres, mais de mettre en évidence l'intervalle entre les images, lesquelles peuvent dès lors apparaître comme n'ayant plus de liens entre

¹ *Ibid.*, p. 75.

² Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 355.

elles et, par conséquent, donner à voir une image directe du temps. Cependant, selon Deleuze, l'image-temps n'est pas l'antithèse de l'image-mouvement, elle

n'implique pas l'absence de mouvement (bien qu'elle en comporte souvent la raréfaction), mais elle implique le renversement de la subordination ; ce n'est plus le temps qui est subordonné au mouvement, c'est le mouvement qui se subordonne au temps¹.

Ce renversement du rapport des deux particularités de l'image, ce passage d'une image indirecte à une image directe du temps, qui a pour effet de fonder le rapport des images sur des liens plus arbitraires que les liens sensori-moteurs de l'image mouvement, permet un rapprochement de la diégèse avec la réalité, non plus en ce qui a trait à la transparence du récit, mais par une construction face à laquelle le spectateur interagit, sur le plan cérébral, comme il le fait normalement dans la réalité. En effet, contrairement au récit fondé sur l'image-mouvement, le récit basé sur l'image-temps se donne à déchiffrer au spectateur, oblige celui-ci à établir lui-même le rapport des images entre elles et avec un tout qui ne peut apparaître qu'après coup, et qui nécessairement diffère selon les individus.

4. Les deux grands genres cinématographiques

Si, comme nous l'avons vu jusqu'à maintenant, le rapport du cinéma avec la réalité se révèle être spécialement complexe, tant à cause des particularités photofilmiques de l'image que des modalités par lesquelles se manifeste le récit, il nous semble que cette relation se complexifie encore davantage selon le genre emprunté, le documentaire ou la fiction, autant sur le plan du dispositif de création que du contrat de lecture qu'ils engendrent.

4.1. La fiction

Dans son acception la plus générale, la fiction résulte d'une fabrication de l'imaginaire ; plus précisément, elle découle d'agglomérats « d'images en tant qu'ils comportent une sorte de principe d'auto-organisation, d'autopoïétique, permettant d'ouvrir sans cesse l'imaginaire

¹ *Idem.*

à de l'innovation, à des transformations, à des créations¹ » de la réalité. En d'autres mots, une œuvre fictive représente une réalité autre, à la fois issue du monde réel et transformée par l'imaginaire du créateur. Mais, aussi paradoxal que ce puisse paraître, en même temps qu'elle tente de recréer la réalité, la fiction cherche à la reproduire par l'utilisation de procédés mimétiques. L'étymologie du terme « fiction » illustre, d'ailleurs, cette spécificité : le mot dérive « du latin *fingere* , qui signifie *feindre* , [et sert] d'abord à désigner la tromperie, le mensonge de la représentation² ». Plus exactement, dans *Pourquoi la fiction ?* , Jean-Marie Schaeffer démontre que la fiction se rapproche de la feintise, au sens où elle veut faire passer une mimétique pour un leurre, mais s'en distingue également, car les deux concepts n'ont pas la même fonction : « dans le cas de la fiction, les mimèmes sont censés rendre possible l'accession à l'univers imaginaire identifié comme tel, dans le cas de la feintise ils sont censés tromper la personne qui s'expose à eux³ ». De ce fait, Schaeffer établit une distinction entre feintise sérieuse et feintise ludique partagée, deux notions qui se distinguent, selon lui, par les conditions nécessaires à leur réussite respective. Pour qu'elle fonctionne, la feintise sérieuse exige que le récepteur ignore la fausseté de la mimétique, tandis que la feintise ludique requiert que le récepteur connaisse et adhère à l'aspect ludique de la fiction. Ainsi, la fiction représente une expression de l'imaginaire utilisant la réalité et cherchant à l'imiter par des effets de leurre, bien que supportée par aucune intention de feintise sérieuse.

À la spectature, le rapport du film avec la réalité relève surtout de la plausibilité de la diégèse : plus un film sera vraisemblable, plus il sera près de la réalité. Plus précisément, dans *Univers de la fiction* , Thomas Pavel introduit la théorie de monde possible pour saisir ce phénomène, en s'appuyant sur la sémantique modale leibnizienne, telle qu'expliquée par Kripke⁴. Selon Kripke, pour juger de la possibilité d'un monde, il faut établir un critère de comparaison entre cet univers et le monde qui lui sert de référent, soit la réalité. Par exemple, si l'on prend l'identité pour critère de comparaison, l'univers de fiction sera une alternative possible du monde réel s'il contient les mêmes individus que dans celui-ci. Mais, comme le

¹ Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire* , Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 13.

² Jost, *La télévision du quotidien : entre réalité et fiction* , op. cit., p. 15.

³ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* , Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 147.

⁴ La théorie des mondes possibles nous semble éclairer la notion de vraisemblance. Or, comme Pavel le souligne, et Schaeffer après lui, cette théorie connaît ses limites et, surtout, ne doit pas être confondue avec le phénomène de la fiction.

signale Pavel, l'évaluation de la possibilité d'un monde en fonction du monde réel implique une multiplicité de critères :

Prenons à un monde possible H et à un ensemble très grand, peut-être infini, Ph, de propositions vraies dans ce monde. Imaginons également un lecteur idéal pour lequel H est la seule alternative possible du monde actuel G, ce qui signifie que, pour le lecteur en question, chaque proposition vraie dans H est possible dans G. Remarquons que Ph étant très grand, le lecteur n'en connaît qu'une petite section ; par conséquent, lorsqu'il rencontre une proposition *p* qu'il ignore, il doit décider si *p* a des chances d'appartenir à l'ensemble Ph de proposition vraies dans le monde H (et donc possibles dans le monde réel G)¹.

Ainsi, le spectateur se trouve forcé d'établir à partir de ses propres connaissances, lesquelles sont évidemment limitées, s'il peut intégrer ou non les informations qui lui sont présentées dans le monde fictionnel à l'ensemble des propositions vraies dans le monde réel, ce qui, selon Pavel, permet d'envisager qu'un récit fictif soit confondu avec la réalité.

Selon Schaeffer, les probabilités pour qu'un spectateur se méprenne sur le statut d'un film de fiction sont relativement minces, et il en répertorie trois raisons principales. D'abord, selon lui, la projection des films en salle concerne, à quelques rares exceptions près, seulement le cinéma de fiction ; par conséquent, aussitôt qu'il entre dans une salle de cinéma, le spectateur se trouve prédisposé à voir une fiction. Comme la télévision, en revanche, diffuse parfois des films documentaires, Schaeffer ajoute un deuxième facteur permettant au spectateur de déceler le genre du film auquel il assiste : « le cadre pragmatique du film », c'est-à-dire les éléments contenus au générique. Le théoricien donne pour exemple les noms des acteurs, qui instaurent dès les premières minutes de la projection un cadre fictionnel. Moins clairement identifiable, le troisième facteur de reconnaissance d'un film de fiction, selon Schaeffer, relève de ce que Käte Hamburger nomme « les indices de fictionnalité » :

le cinéma de fiction a développé tout un ensemble de techniques mimétiques spécifiques (notamment des leurres hypernormaux) qui, à l'instar des techniques de la fiction verbale à focalisation interne, fonctionnent comme des indices de fictionnalité très forts pour quiconque est familier des fictions cinématographiques².

¹ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 64.

² Schaeffer, *op. cit.*, p. 296.

Dans le même ordre d'idée, Jacques Aumont ajoute que l'intelligibilité des indices de fiction s'accroît selon la distance spatio-temporelle séparant le moment de la production et celui du visionnage, car la fiction se règle sur la conception du réel par le spectateur, laquelle dépend essentiellement de motifs socioculturels : « Toute construction diégétique, en effet, est déterminée en grande partie par son acceptabilité sociale, donc par des conventions, des codes, par les symbolismes en vigueur dans une société¹. » Ainsi, les probabilités pour qu'une fiction cinématographique ne soit pas reconnue comme telle par le spectateur sont faibles et diminuent à mesure que le film traverse les frontières et les époques.

4.2. *Le documentaire*

Le documentaire entretient avec la réalité une relation totalement différente de la fiction. D'emblée, le terme « documentaire » suggère celui de document, au sens d'une chose qui enseigne ou qui renseigne, tel un document historique ou un article de journal. Autrement dit, le film documentaire s'inscrit dans la lignée de la connaissance scientifique, tandis que la fiction se situe dans celle du roman : « la fiction (l'invention) est le domaine du roman ou du poème épique ; le document (aire) (la vérité) est le domaine de l'histoire². » Plus précisément, Guy Gauthier, dans *Le documentaire, un autre cinéma*, répertorie trois conditions définissant la « méthode » documentaire, en s'inspirant des trois principes formulés par John Grierson avant lui. D'abord, le tournage d'un documentaire, postule-t-il, doit s'effectuer « sur le vif », ce qui

élimine le studio au profit exclusif des extérieurs (utilisés couramment depuis les années soixante pour le film narratif, avec des aménagements que s'interdit le documentaire, sauf cas de figure exceptionnel), et surtout l'acteur, sur lequel le film narratif fonde l'essentiel de son efficacité et de son esthétique³.

Ensuite, le cinéma documentaire exige une élaboration faite à partir des circonstances de la vie réelle ; par conséquent, tout scénario de type conventionnel doit être évacué au profit de la seule connaissance du sujet, d'un travail de recherche. Pour qu'un film soit documentaire, il faut troisièmement que l'équipe de prise de vue « se situe clairement dans l'espace du

¹ Aumont, *op. cit.*, p. 192.

² Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Éditions Armand Collin, 2005, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 244.

tournage, sans donner prise à un quelconque soupçon de la part du spectateur. L'énonciateur s'assigne une place (intervieweur, observateur, participant) et la conserve¹ ». Ainsi, le film documentaire se construit en fonction de la réalité, alors que le film de fiction modèle la réalité qui lui sert de matériau à partir d'un scénario construit au préalable.

Si, dans son rapport à la réalité, le documentaire se distingue de la fiction sur le plan du dispositif de création, certains théoriciens, dont Christian Metz, ont cependant récusé le fait qu'il s'en différencie en ce qui concerne le résultat : « tout film est un film de fiction² », posent-ils. À cela, d'autres théoriciens, dont Roger Odin, ont répondu que tout film de fiction, grâce à la valeur ontologique de l'image photosensible, tient en quelque sorte lieu de film documentaire. Dans *Indiana Jones et la dernière croisade*, pour prendre l'exemple donné par Gauthier, tout ceux « qui ont visité le site de Petra, en Jordanie, reconnaîtront le temple célèbre, creusé dans le roc, qui a servi de décor, mais il faut extraire le plan concerné de son contexte pour le traiter comme un document photographique³ ». De ce fait, il semble que ce ne soit qu'à la spectature que l'un des deux régimes de l'image prenne avantage sur l'autre : dans le cas d'une attitude *fictivisante*⁴, le spectateur adhère au jeu de la fiction, sans tenir compte de l'aspect indicial du film ; dans celui d'une attitude *documentarisante*, il envisage au contraire l'objet comme une empreinte du réel, un « avoir été là », pour employer la formule de Roland Barthes. Dans ces conditions, le rapport du film avec la réalité repose moins sur des critères de vraisemblance, comme c'est le cas pour les films de fiction, que sur des critères d'authenticité : plus le film est authentique, plus il est près de la réalité.

Ce recoupement des deux genres semble, à première vue, susceptible d'induire chez le spectateur le mauvais régime de lecture. Selon Gauthier, bien que ce soit possible, il reste fort peu probable qu'un documentaire soit pris pour une fiction, et il répertorie différents facteurs qui permettent au spectateur d'adopter le bon mode de lecture. D'abord, comme pour le film de fiction, le spectateur se trouve guidé par des indices extra-diégétiques, c'est-à-dire que le système de distribution prend habituellement soin de bien identifier le genre. Ensuite, pour le

¹ *Idem.*

² Christian Metz, *Langage et cinéma*. Paris, Éditions Larousse, 1971, p. 31.

³ Gauthier, *op. cit.*, p. 15.

⁴ Le terme est de Roger Odin, « Film documentaire-lecture documentarisante », dans *Cinéma et réalités*, Lyon, Éditions J-C Lyant et R. Odin, Université Saint-Étienne, 1984, p. 262-280.

spectateur plus averti, l'indice « documentaire » peut être décelé par des signaux à l'intérieur même du film. Gauthier dénombre trois traits principaux de reconnaissance. Premièrement, la nature de la « matière première » induit une lecture documentaire ; autrement dit, « les objets-traces et les échanges verbaux (l'interview simple ne constituant que la forme la plus plate), dont l'enchaînement construit une démonstration, ou poursuit une méditation par association ou par commentaire¹ ». Le spectateur reconnaît ensuite un documentaire en quelque sorte en contraste avec la fiction ; en effet, la progression narrative d'un documentaire n'est pas orientée vers un dénouement unique en fonction de la progression des personnages, comme c'est normalement le cas dans une fiction, mais souvent « perturbée par des ruptures, des digressions, des considérations incidentes, des gens qui traversent le champ de la caméra, des propos qui se rattachent à un thème plus qu'à une progression vers une clôture² ». Selon Gauthier, le troisième trait caractéristique d'un documentaire, c'est l'authenticité de la prise d'empreinte, laquelle procède principalement de l'emplacement de la caméra :

Si elle est, tout au long du film, là où elle doit être quand elle est mêlée à l'action, la probabilité d'une méthode documentaire est forte. Si elle est, en certaines circonstances repérables, là où elle ne peut être, le choix d'une conduite narrative devient évidente³.

Ainsi, le cinéma diffère de la réalité telle que définie par Bergson, par une image qui, bien que dotée d'un haut degré de réalisme, ne se confond jamais à l'objet réel qui lui sert de matériau de base, et souvent par la présence d'un récit, et ce, même si celui-ci peut se faire plus ou moins transparent et qu'il se laisse sous certaines conditions décoder à peu près de la même façon que celle-ci. Mais le rapport du cinéma avec la réalité peut aussi être envisagé d'une autre perspective, particulièrement intéressante en ce qui concerne les films de Morin, soit le genre : documentaire ou fictionnel. Ce n'est alors plus tant la matérialité qui est remise en cause que le statut des éléments présentés : dans le cas d'une fiction, le spectateur sait que la réalité a été modelée en fonction d'un scénario et que les personnes et les objets qui lui sont montrés doivent être pris comme des tenants lieu ; dans le cas d'un documentaire, il

¹ Gauthier, *op. cit.*, p. 246.

² *Idem.*

³ *Idem.*

perçoit le film plutôt comme le prolongement du monde réel et interprète les éléments qu'il contient sur un pied d'égalité avec les éléments matériels auxquels ils renvoient.

CHAPITRE 2

LES FILMS AU « JE » : *LE VOLEUR VIT EN ENFER*

*« Comme cinéaste, je me situe dans le monde de l'image, un monde à mi-chemin entre moi et la réalité, je crois qu'idéalement le spectateur doit se trouver dans une position similaire. »
Johan Van der Keuken*

Dans sa relation avec la réalité, l'œuvre de Morin se distingue du cinéma en général sur le plan de l'intelligibilité, en entremêlant les méthodes documentaire et fictionnelle, ce qui modifie le contrat de lecture auquel le spectateur adhère quand la technique utilisée est sans équivoque. Dans *Gus est encore dans l'armée*, *Le voleur vit en enfer*, *Yes Sir ! Madame...* et *Petit Pow ! Pow ! Noël*, le résultat de ce recoupement des genres force le spectateur à se questionner sur les questions du vrai et du faux, sans qu'il ne puisse arrêter son jugement, de manière à créer un phénomène similaire à ce que Gilles Deleuze nomme la « puissance du faux ». Pour défendre notre théorie, nous allons prendre pour modèle *Le voleur vit en enfer*, dont le rapport avec le réel se joue sur plusieurs niveaux, sans pour autant négliger les autres documents de cette catégorie. Dans un premier temps, nous mettrons à jour le dispositif de construction, c'est-à-dire la façon particulière dont le réalisateur entremêle les approches, documentaire et fictionnelle, puis nous en verrons l'incidence sur la spectature.

1. Description

Avant de procéder à l'analyse, il nous semble pertinent de décrire notre objet d'étude. Comme le documentaire et la fiction y sont entremêlés de manière pratiquement inextricable, *Le voleur vit en enfer* peut être décrit de plusieurs façons, selon le savoir extra-diégétique que détient le regardant. Par exemple, pour un spectateur ignorant tout de la genèse du film, la forme du document correspond à première vue à celle d'un journal intime filmé, suivant

l'acception attribuée au genre par Yann Beauvais et Jean-Pierre Bouhours dans leur article « Le Je à la caméra » :

La tenue d'un journal, littéraire ou cinématographique, dispense son auteur de toute contrainte ou interdit, esthétique ou moral, en dehors de la nécessité d'y travailler à fréquence régulière, voire au quotidien. Il est généralement l'acte d'un individu marginalisé dans le corps social [...] et a pour vocation de rester du domaine privé ; il répond à une nécessité d'anamnèse, de laisser trace d'un quotidien qui échappe, de tenir compte d'un flux existentiel continu¹.

Plus exactement, le film montre des images documentaires prises par le personnage principal, par le biais des fenêtres de son appartement situé au deuxième étage d'un immeuble, et fait entendre des conversations téléphoniques impliquant le personnage qui a filmé les images et différents interlocuteurs : intervenante des *Déprimés anonymes*, préposé à l'Aide Sociale, propriétaire de l'immeuble, etc. Le récit se présente donc comme suit :

En perdant son emploi, un homme se voit dans l'obligation de demander de l'aide sociale. Il déménage dans un quartier où les loyers sont à la mesure de ses moyens. Il y découvre un monde dont il ne soupçonnait pas l'existence et qu'il n'arrive pas à comprendre. Il filme et enregistre des bribes de cette réalité qui l'entoure. Graduellement, il calque sans s'en rendre compte les comportements de ses voisins².

En revanche, du point de vue d'un spectateur jouissant d'un savoir extra-diégétique, le film correspond plutôt à une docu-fiction autobiographique, telle que nous l'avons définie dans l'introduction à l'aide de la typologie de Marsolais, c'est-à-dire que Morin se place au cœur de sa démarche artistique, en incarnant le personnage principal et en filmant son quotidien, sans qu'on ne puisse départager le vrai du faux. Plus précisément, le réalisateur capte des images de son voisinage au moyen d'une caméra amateur ; puis, à partir de ce contenu visuel, il s'invente une histoire qu'il raconte à différents intervenants, enregistrés à leur insu par le truchement de conversations téléphoniques. Bien que ces deux perspectives comportent des différences fondamentales, il est possible que le spectateur associe celle-ci avec celle-là ; autrement dit, le film est susceptible d'être pris pour un véritable journal intime.

¹ Yann Beauvais et Jean-Pierre Bouhours, « Le Je à la caméra » dans *Le Je filmé*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995, p. 1989-1988.

² Synopsis du film inscrit sur la pochette arrière du DVD, volume numéro quatre de la série *Robert Morin : Parcours du vidéaste (1976-1997)*. Pour plus de détails, la continuité dialoguée du film a été ajoutée en annexe 2.

2. Dispositif de création

Comme cette description permet de le constater, le processus de création privilégié par Morin entremêle les méthodes documentaire et fictionnelle au cours des différentes étapes de l'élaboration du film. En fait, il semble que le dispositif de création s'inscrive en premier lieu dans la lignée du cinéma documentaire tel que défini précédemment, mais que la démarche laisse place durant le processus à une approche plus près du cinéma de fiction.

2.1. Fondement documentaire

D'abord, les images du film sont captées suivant la méthode documentaire, c'est-à-dire que la réalité est filmée alors qu'elle se produit, et non modelée en fonction d'un scénario conçu au préalable, comme c'est normalement le cas dans une fiction :

J'avais une caméra Bolex toute défaite. On avait traficoté le ressort pour que le moteur tourne de façon régulière. Pis, pendant un an de temps, je vivais dans un coin de la ville assez *taudiesque*, assez défait, tout cassé, avec beaucoup de violence dans la rue. On avait une maison qui était triangulaire, donc on pouvait voir tout le tour ce qui se passait. De jour en jour, pendant un an de temps, avec cette Bolex-là, qu'on laissait sur une table, quand il y avait quelque chose d'intéressant, on filmait par la fenêtre, comme un voyeur¹.

Par conséquent, les personnes qui apparaissent à l'image sont des personnes réelles filmées dans leur milieu naturel. De la même façon, dans *Gus est encore dans l'armée*, les images sont tournées « sur le vif » :

L'Office national du film avait confié à un ami la réalisation d'un film sur les services infirmiers de l'armée canadienne. [...] Dès que la journée de tournage était finie, on allait au mess des officiers et c'était la brosse. Après ça, question de faire évaporer l'alcool, on tournait des petits bouts de film vierge, trop courts pour être utilisés le lendemain. On tournait n'importe quoi, notre brosse en fait².

¹ Robert Morin, *Acceptez-vous les frais ?*, La Coop Vidéo de Montréal, 1989.

² Morin, propos tirés de Jean-Pierre Boyer, Fabrice Montal et Georges Privet, *Moments donnés (Robert Morin : entrevue(s))*, Montréal, Vidéographe Éditions, 2002, p. 42.

Dans *Yes sir ! Madame...* et dans *Petit Pow ! Pow ! Noël*, en revanche, les images tournées selon un mode documentaire cohabitent avec des images tournées à la manière d'une fiction, sans qu'aucune distinction formelle ne permette au spectateur de faire la distinction entre les unes et les autres. Du coup, les images nous font voir parfois des acteurs jouant le rôle que Morin leur a assigné, d'autres fois des personnes réelles filmées dans leur environnement naturel et jouant leur propre rôle ou un rôle similaire à leur rôle dans la vraie vie.

Dans *Le voleur vit en enfer*, contrairement aux autres films et vidéos de cette catégorie, le récit narré en voix hors champ a également été enregistré alors qu'il se produisait. En effet, la narration dans ce film est constituée de conversations téléphoniques réelles impliquant le personnage principal et différents interlocuteurs :

Un moment donné j'ai allumé sur les déprimés anonymes, puis j'ai conté mon histoire pour vrai à quelqu'un. [...] C'est les vrais déprimés anonymes. J'ai tapé la ligne au microphone. La narration du film s'est faite quasiment dans le temps réel où j'ai parlé à cette madame-là¹.

Comme les interlocuteurs ne sont pas conscients d'être enregistrés et ne savent pas non plus que la personne avec laquelle ils conversent joue un personnage, leurs réactions sont tout à fait authentiques. En fait, Morin procède à l'enregistrement de ces conversations de la même façon qu'il a opéré pour capter les images du film, en poursuivant toutefois une intention plus précise, celle d'accréditer le récit par les réactions spontanées des interlocuteurs.

Dans *Le voleur vit en enfer* non seulement le son et les images sont enregistrés à la façon d'un documentaire, mais le récit procède d'une expérience vécue par le réalisateur du milieu dépeint par le contenu visuel. En effet, Morin a habité le quartier qu'il nous présente dans son film, même que l'appartement du personnage qu'il incarne et les gens avec lesquels interagit ce personnage sont issus de sa vie personnelle : « Je restais-là ; c'était vraiment ma maison ! Puis le voisin, c'était vraiment mon voisin ! Et le titre, c'était un graffiti que j'ai vu écrit sur une porte² ! » Qui plus est, le cinéaste s'investit personnellement, en jouant son propre rôle, soit celui d'un cinéaste bénéficiant de l'Aide sociale qui filme son quotidien au moyen d'une caméra amateur : « C'est un film qui est né parce que j'étais sur le B.S., que je n'avais pas

¹ Morin, *Acceptez-vous les frais ?*, *op. cit.*

² Morin, propos tirés de Boyer, Montal et Privet, *op. cit.*, p. 160.

d'argent pour sortir, que j'avais juste une vieille Bolex "à crinque" et quelques vieux morceaux de film. Alors, je filmais ce qui avait autour, sans vraiment avoir de plan¹. » Dans *Petit Pow ! Pow ! Noël*, le réalisateur pousse encore plus loin la similarité entre le personnage qu'il incarne et sa propre vie, car en plus de jouer un personnage qui comporte avec lui plusieurs ressemblances, il vit à travers ce personnage des problématiques analogues à celles qu'il traverse en tant qu'individu lors du tournage : « L'histoire du personnage du film, qui essaie de descendre sa mère de son piédestal pour redonner un peu plus de place au père, est mêlée à ma propre histoire. Ce sont les reproches que j'aurais pu faire à mon père². »

2.2. Processus de fictionnalisation

Dans *Le voleur vit en enfer*, tout comme dans les autres films et vidéos de sa catégorie, le contenu documentaire, qui se confond sous certains aspects avec la vie réelle du cinéaste, sert de matériau de base à l'élaboration de la fiction. Cette fictionnalisation du documentaire s'opère d'abord au montage : à cette étape, le réalisateur non seulement assemble les images, mais invente une histoire à partir de leur contenu et de son expérience personnelle du milieu, et ce, par le biais d'un personnage qui, bien qu'il comporte avec lui plusieurs ressemblances, reste foncièrement fictif : « le *set-up* est absolument documenté. Ce qui n'est pas documenté, c'est le personnage³ ». Une fois son récit bien campé, Morin le raconte ensuite à différents interlocuteurs au moyen de conversations téléphoniques, si bien qu'une autre part de fiction naît en réaction aux propos de ces derniers. En effet, la spontanéité des réactions des interlocuteurs enregistrés à leur insu oblige le réalisateur à composer avec une certaine dose d'imprévu, engendrant la création de nouveaux éléments fictionnels dans la diégèse. Cela dit, comme les intervenants ignorent l'aspect fictionnel de la conversation, le degré de fiction introduit à cette étape demeure restreint par une nécessité de vraisemblance.

Dans *Gus est encore dans l'armée*, la fictionnalisation des images documentaires qui composent le film se réalise également au montage, par le biais d'un personnage fictif incarné par le réalisateur ; en revanche, la narration dans ce film s'adresse directement au spectateur,

¹ *Idem*.

² Simon Galiero, « Robert Morin sur le divan » dans *24 images*, n° 124, automne 2005. p. 44.

³ Morin, propos tirés de Boyer, Montal et Privet, *op. cit.*, p. 160.

ce qui donne au réalisateur l'entière liberté de réinterpréter le contenu des images et, du fait, creuse plus profondément que dans *Le voleur vit en enfer* la dichotomie entre la nature des éléments montrés et le commentaire hors-champ, d'autant plus que le cinéaste ne comporte aucune similitude avec le personnage qu'il personnifie, du moins aucune ressemblance n'est énoncée explicitement par Morin. Du coup, le personnage dans la diégèse exprime l'attirance qu'il a éprouvée pour un soldat lorsqu'il faisait partie des forces militaires, alors qu'en fait, les images ont été captées dans le cadre d'un programme gouvernemental, ayant pour objectif de produire un documentaire sur les services infirmiers de l'armée canadienne.

Contrairement à *Gus est encore dans l'armée* et au *Voleur vit en enfer*, dont la part de documentaire ne se trouve fictionnalisée qu'à l'étape du montage, dans *Yes sir ! Madame...* et *Petit Pow ! Pow ! Noël*, ce phénomène s'opère déjà lors du tournage. Dans une entrevue, Morin précise en ce sens son processus de création dans *Yes Sir ! Madame...* :

J'étais allé aux Îles-de-la-Madeleine pour faire de la caméra pour un ami... À un moment donné, j'avais tellement de matériel pris sur le vif qu'une histoire a commencé à se former. Et à partir du moment où j'ai su que le personnage s'en allait en politique, ça a déboulé¹.

Autrement dit, l'amorce de ce film provient d'images documentaires captées « sur le vif », mais un projet cinématographique émerge à partir d'un certain moment au cours du tournage et détermine les prises de vue subséquentes, de sorte qu'une portion d'images fictionnelles d'apparence documentaire se mêle à des images documentaires authentiques. Évidemment, comme les autres films de cette catégorie, la fictionnalisation du documentaire se poursuit dans ces deux documents-ci à l'étape du montage, si bien que la réalité captée à l'image dans certains cas se trouve modelée par une intention sous-jacente à sa captation et dans d'autres cas dénaturée par une narration en voix hors-champ qui en réinterprète le contenu.

Dans *Le voleur vit en enfer*, la fictionnalisation du documentaire s'opère également lors de la spectature, grâce aux modalités d'un montage strictement fondé sur le temps. En effet, comme nous l'avons démontré avec Deleuze, un montage dont les schèmes sensori-moteurs entre les images sont disjonctés engendre une réalité filmique qui reproduit notre perception de la réalité, ce qui permet au spectateur de fictionnaliser d'une certaine manière la fiction en

¹ *Ibid.*, p. 166.

élaborant sa propre interprétation. Plus précisément, lorsque les schèmes sensori-moteurs dans un film sont disjonctés, l'image gomme en quelque sorte le réel qui lui sert de référent pour en présenter un autre aspect, que Deleuze nomme sa part virtuelle. Par conséquent, l'écran ne désigne plus seulement le lieu où se déroule le film, il devient la membrane cérébrale sur laquelle se projettent, en lien avec la visée de l'auteur, les pensées du spectateur, où se joue une confrontation constante entre « du réel et de l'imaginaire, du physique et du mental, de l'objectif et du subjectif, de la description et de la narration, *de l'actuel et du virtuel*¹ ». Par exemple, dans *Le voleur vit en enfer*, plusieurs images de fenêtres fracassées, de portes closes, de gens désœuvrés, de voitures en pièces ou qui s'enlisent dans la neige sont montrées, et le spectateur ne les perçoit pas seulement pour ce qu'elles sont, mais pour ce qu'elles représentent : l'absence d'ouverture sociale, l'impression de solitude, la folie, suivant son interprétation. Ainsi, le montage ajoute à l'image une nouvelle dimension, en lien avec le contenu du film, sans pour autant occulter la nature véritable du référent.

3. Contrat de lecture

Ce travestissement du documentaire, présent dans tous les documents de cette catégorie, et qui modifie le rapport qu'entretient habituellement les deux grands genres avec la réalité, implique différentes conséquences sur le contrat de lecture, et particulièrement sur celui du *Voleur vit en enfer*, car le documentaire et la fiction sont plus intimement liés dans ce film-ci que dans les autres documents. Lors du visionnage, le spectateur ne sait effectivement pas trop où se positionner : s'agit-il d'un récit authentique ou d'une pure fabulation ? Où s'arrête la vraie vie et où commence la fiction ? En fait, Morin met tout en œuvre dans ce film pour faire constamment osciller le spectateur entre les deux alternatives d'interprétation.

3.1. Indices d'authenticité

Dans un premier temps, Morin emploie des stratagèmes pour faire croire au spectateur en l'authenticité du récit. En ce sens, le film commence avec un intertitre : « Les éléments de

¹ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 64.

ce film ont été trouvés dans une maison qui allait être démolie¹. » Cet énoncé non seulement insinue la valeur documentaire des éléments qui forment le film, car ils n'ont pas été créés mais trouvés, mais en suggère le caractère intime, car ces éléments étaient dissimulés, donc manifestement pas destinés à la diffusion. Dans *Yes Sir ! Madame...*, Morin utilise également une mention au générique pour certifier l'authenticité du document, mais son contenu, contrairement à celui du *Voleur vit en enfer*, en justifie également la diffusion :

Trois ans après la disparition de M. Tremblay, la GRC abandonne les recherches. Selon une directive écrite de la main du député, les films trouvés dans l'appartement seront remis à la Coop Vidéo de Montréal afin qu'elle en assure la diffusion. Le film qui suit est l'œuvre intégrale de M. Tremblay².

Qui plus est, dans ce film, les informations comprises dans l'intertitre sont attestées par des preuves archivistiques, soit des articles de journaux rapportant la disparition de M. Tremblay et son penchant à enregistrer sa vie sur vidéo. Tous ces éléments mis ensemble abolissent sur le plan de la spectature la distance séparant normalement le récit dans le film et la vraie vie, et laissent croire au spectateur que l'histoire présentée est véridique.

Dans *Le voleur vit en enfer*, comme dans *Yes sir ! Madame...* d'ailleurs, l'impression instituée par l'intertitre que les événements du film sont biographiques se renforce par la mise en scène d'un protagoniste qui s'exprime à la première personne, par le biais d'une narration en voix hors-champ, comme s'il avait vécu les confessions qu'il fait. Selon Käte Hamburger, la narration à la première personne intensifie effectivement l'impression de véridicité d'un récit, parce qu'elle évoque inmanquablement

un sujet d'énonciation déterminé, individuel, donc « historique » au sens le plus large, un « Je-Origine » réel. Non que le Je renvoie inmanquablement à l'auteur ou à l'acteur d'un ouvrage, comme pourrait le laisser penser l'adjectif « historique », mais simplement parce qu'il « témoigne d'une personne individuelle³ ».

De ce fait, comme François Jost le souligne à juste titre, il devient difficile de départager la biographie réelle d'un individu de la feintise opérée dans le cadre d'une fiction : « comment se défaire de l'idée que la première phrase de *La Recherche* — “Longtemps je me suis

¹ Robert Morin, *Le voleur vit en enfer*, La Coop Vidéo de Montréal, 1984.

² Robert Morin, *Yes Sir ! Madame...*, La Coop Vidéo de Montréal, 1994.

³ Käte Hamburger. *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 48.

couché de bonne heure” — nous rend compte de l’expérience de l’auteur et non de celle d’un narrateur inventé, fictif¹ ? » De la même façon, les films et vidéos de Morin de cette catégorie en créent l’illusion, d’autant plus que, contrairement au roman de Marcel Proust, la plupart d’entre eux se présentent comme étant authentiques. D’ailleurs, dans *Le voleur vit en enfer* et dans *Petit Pow ! Pow ! Noël*, pour le spectateur qui possède un savoir extra-diégétique, le fait que le personnage principal soit interprété par Morin lui-même et qu’il comporte avec celui-ci plusieurs similitudes rehausse encore davantage l’impression d’authenticité.

Dans tous les films et vidéos de cette catégorie, le sentiment du spectateur d’assister à un document authentique provient aussi de la mise en scène d’une caméra subjective, renvoyant au Je-Origine réel apparaissant à travers la voix hors-champ. Normalement, dans une fiction, les images subjectives ne réfèrent pas au caméraman ; par conséquent, le spectateur renvoie ces images à un Je-Origine fictif et cherche à comprendre la motivation qui a conduit à utiliser un tel procédé. Or, dans les films et vidéos de cette catégorie, le réalisateur établit clairement, par le biais de la voix hors-champ, une corrélation entre le personnage narrateur et le preneur d’image. Par exemple, dans *Le voleur vit en enfer*, le protagoniste s’identifie lui-même comme étant l’auteur des images qui nous sont présentées :

Quand j’ai vu que je commençais à faire des affaires comme ça, comme dans les rêves, j’avais une caméra Super huit, pis j’ai commencé à enregistrer. [...] C’est pas tellement que j’avais le gout de faire un film. Je voulais juste savoir si ce qui m’arrive, ça m’arrive pour vrai².

De ce fait, le spectateur confère à la caméra le statut de témoin oculaire, et la « vérité de ce que nous voyons s’engouffre toute entière dans l’authenticité que nous accordons au regard d’un homme engagé dans le monde qu’il capte³ ». En ce sens, Morin souligne l’énonciation, surmédialise, en montrant continuellement le cadre ou la moustiquaire des fenêtres à travers lesquelles il tourne les images du *Voleur vit en enfer*, en interagissant avec les personnes filmées ou en se manifestant lui-même dans les autres documents de cette catégorie⁴.

¹ Jost, *La télévision du quotidien : entre réalité et fiction*, op. cit., p. 56.

² Morin, *Le voleur vit en enfer*, op. cit.

³ Jost, *La télévision du quotidien : entre réalité et fiction*, op. cit., p. 59.

⁴ Voir photogrammes 1-3 (les photogrammes sont rassemblés en annexe 1).

Comme la caméra à l'épaule, la présentation générale des documents de cette catégorie, en ne cherchant pas à magnifier la réalité qui lui sert de matériau de base, renvoie davantage à des films documentaires que fictionnels, ce qui accroît l'impression du spectateur d'assister à un récit authentique. D'abord, sur un plan formel, les images surpixelisées et mal éclairées, la bande sonore parasitée, souvent inaudible, suggèrent dans tous les cas un tournage réalisé « sur le vif ». Ensuite, le contenu de ces images concourt dans le même sens, en montrant des événements quotidiens, proches de notre propre expérience de la vie, comme en témoigne la réalité montrée dans *Le voleur vit en enfer* : un homme qui s'amuse avec un chien, un autre qui se berce sur son perron, des voitures qui circulent dans la rue, un couple qui sarcle un terrain, des policiers qui procèdent à l'arrestation d'un clochard, etc. Certains des événements présentés dans les documents de cette catégorie évoquent également le genre documentaire en exposant un degré d'intimité qui ne pourrait se justifier dans une fiction : la défécation du chien dans *Le voleur vit en enfer* en constitue un exemple ; mais, dans *Petit Pow! Pow! Noël*, le changement de couche de l'invalidé, montrant les organes génitaux du vieil homme et sa culotte souillée, représente peut-être un exemple encore plus éloquent. Comme il s'agit d'un phénomène peu répandu en fiction, l'absence de pertinence de ces scènes dans la logique narrative rapproche également du documentaire les films et vidéos de cette catégorie.

3.2. Indices de fiction

En même temps qu'il cherche à faire passer *Le voleur vit en enfer* et les autres films et vidéos de cette catégorie pour des documents authentiques, Morin souligne leur contenu fictif sous différents aspects. Un premier indice de fiction se révèle avant même le début du film, dans le synopsis que nous avons rapporté plus haut, par l'utilisation de la troisième personne du singulier, signalant au spectateur la dichotomie entre le protagoniste et son créateur. Ensuite, lors du visionnage, pour un spectateur pourvu d'un savoir extra-diégétique lui permettant de reconnaître Morin derrière la voix du narrateur, la plus apparente des marques fictionnelles réside dans la différence nominative entre le cinéaste et le personnage qu'il incarne : le premier se nomme Robert, l'autre Jean-Marc. Dans *Yes Sir ! Madame...*, le réalisateur établit encore plus fortement cette distance par rapport à son personnage, en endossant un nom qui diffère complètement du sien : Earl Tremblay.

Pour un spectateur moins aux faits de la généalogie du personnage des films et vidéos de cette catégorie, le jeu d'acteur pratiqué par Morin conduit également à croire que la diégèse est empreinte d'une certaine part de fiction. Cette impression émane, dans un premier temps, du fait que le cinéaste procède lui-même à l'enregistrement des conversations téléphoniques ; par conséquent, il est conscient d'être enregistré et de s'adresser indirectement au spectateur, ce qui se ressent à travers le timbre de sa voix. La dernière phrase qu'il prononce dans son entretien avec le préposé à l'Aide sociale, par exemple, semble destinée au spectateur plutôt qu'à l'interlocuteur, d'autant plus que ce dernier raccroche l'appareil au moment où Morin prononce la phrase. Pareillement, lorsque le protagoniste évoque, dans sa discussion avec l'intervenante des *Déprimés anonymes*, ses amis de Shawinigan, le référent paraît inexistant, en comparaison aux propos concernant son voisin, notamment. Si cette impression est difficilement objectivable et qu'elle varie probablement en fonction de l'analyse de chacun, elle semble plus évidente dans ce film-ci que dans d'autres documents de cette catégorie, car Morin interagit avec des locuteurs enregistrés à leur insu. Suivant un principe similaire, dans *Petit Pow ! Pow ! Noël*, cette opposition entre réel et fictif se perçoit à travers le jeu d'acteurs non professionnels, pour la plupart le personnel soignant d'un hôpital, qui interprètent un texte en même temps qu'ils jouent leur propre rôle. Du fait, la différence de registre entre leur attitude réelle et le rôle que Morin leur attribue devient spécialement perceptible. D'ailleurs, le cinéaste en souligne lui-même la particularité : « Ma grande jouissance, tout au long des tournages, c'était de voir les instants de transfert entre eux et leur rôle : le point de jonction entre le moment où ils jouent la comédie et le moment où ils sont, tout simplement¹. »

Dans *Le voleur vit en enfer*, l'impression du spectateur d'assister à des événements réels transformés par un propos fictionnel provient également d'une construction narrative dont la structure s'apparente au modèle de la tragédie décrit par Aristote dans *La poétique*, modèle qui correspond à peu près à tous les genres de fictions contemporaines. Selon le philosophe, la tragédie

consiste en la représentation d'une action menée jusqu'à son terme, qui forme un tout et qui a une certaine étendue [...] Un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin. Un commencement est ce qui ne suit pas nécessairement autre chose, mais après quoi se trouve ou vient à se produire naturellement une autre

¹ Robert Morin, « Hercule et la reine de Lydie » dans *24 images*, no 100, hiver 2000, p. 41.

chose. Une fin au contraire est ce qui vient naturellement après une autre chose, en vertu soit de la nécessité soit de la probabilité, mais après quoi ne se trouve rien. Un milieu est ce qui vient après autre chose et après quoi il vient autre chose. Ainsi les histoires bien constituées ne doivent ni commencer au hasard, ni s'achever au hasard, mais satisfaire aux formes que j'ai énoncées¹.

Plus précisément, pour Aristote, la première phase du récit tragique se nomme le *prologue* et consiste à présenter la situation de départ et les éléments nécessaires à la compréhension de l'histoire. Cette phase est suivie par l'*épisode*, qui débute, selon l'auteur, par un retournement de fortune suffisamment important pour faire passer le personnage du bonheur au malheur et est constitué par l'ensemble des situations qui découlent de cet événement pathétique. Dans cette portion du récit, selon Torok, « l'action passe par des hauts (*climax*) et des bas (plages d'apaisement provisoire) dont l'alternance constitue le rythme de la narration² ». Enfin, la dernière phase de la tragédie, l'*exode*, survient au terme d'un point culminant de la péripétie et permet au personnage de repasser à la phase initiale, du malheur au bonheur.

Sans entrer dans une analyse détaillée, il semble que la structure du *Voleur vit en enfer* se déploie selon ces trois phases de la tragédie. En effet, au début du film, les événements sont présentés à la façon d'un prologue : le personnage narrateur expose sa situation, présente et antérieure, par le biais d'entretiens téléphoniques. Le spectateur y apprend, notamment, que le personnage est tout nouvellement arrivé dans le quartier, suite à la perte de son emploi, qu'il provient de Shawinigan, etc. Cette première partie colle d'autant plus au prologue que plusieurs indices démontrent un ordre relatif : le voisin du personnage chante « La fortune », les rues sont habitées, les étendoirs chargés, la température estivale. D'ailleurs, le traitement de l'image respecte cet état des choses par des plans larges, de durée plus longue que courte, et de couleurs et d'une netteté optimales. De la même façon que dans la tragédie, une seconde phase succède à la première par l'occurrence d'un événement pathétique, soit par l'arrestation du clochard, qui provoque le renversement de l'équilibre initial. À partir de cet événement, l'ordre qui prévalait au début du film semble effectivement perturbé : le chant du voisin laisse place à un soliloque incompréhensible, les rues sont progressivement désertées, les étendoirs se dégarnissent, les fenêtres s'embuent, puis se fendent et se brisent, à mesure que l'hiver supplée à l'automne. Sur le plan formel, en conformité à ces actions, le rythme de la narration

¹ Aristote, *La poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 59.

² Torok, *op. cit.*, p. 125.

est scandé par des plans serrés, courts, flous et grisâtres. Suivant la structure de la tragédie, cette phase alterne des moments chargés émotionnellement et des périodes plus calmes, et culmine par un retour à l'ordre : après un séjour à l'hôpital, le personnage principal rentre chez lui et entend de nouveau son voisin chanter « La fortune », constate que les gens se sont réapproprié les rues du quartier, que les vitres des fenêtres sont redevenues claires et intactes, et que le printemps a refait surface. Quant aux images, elles retrouvent leur largeur, leur durée et leur brillance caractéristiques de l'ordre qui prévalait au début du film¹.

L'impression du spectateur d'être confronté à un récit fictif dans ce film non seulement procède d'une analogie structurale avec un modèle surutilisé dans le monde occidental, mais découle d'une progression de personnage conforme à celle habituellement associée au genre, c'est-à-dire d'une évolution correspondant aux étapes du récit tragique. En effet, de concert avec le prologue, le personnage principal s'installe au départ dans un nouveau quartier et, malgré les motifs de son déménagement, demeure en paix avec lui-même, de la même façon que le héros tragique : « Dans la maison où je vis là, c'est une maison à juste trois murs au lieu de quatre. Pis dès que j'ai mis le pied dans la maison, là, ici, le voisin d'en bas, il s'est mis à chanter². » En conformité avec la tragédie, le personnage entre par la suite en conflit, en s'apercevant qu'il perd progressivement son identité, comme les gens du quartier, croit-il, ont perdu la leur en arrivant dans cet environnement : « J'ai rien qu'à regarder autour ce qui arrive, tu sais. Pis je sais ce qui va m'arriver, tu sais, la même affaire. J'ai jamais eu peur de même de ma vie³. » Ce conflit prend, d'ailleurs, de plus en plus d'ampleur à mesure que le récit progresse, car le personnage, croyant contrer cette menace, s'isole progressivement, ce qui le conduit à la folie : « Il y avait une dinde au four, tu sais. Ben tabarnouche, je te jure... Son cœur, il battait, tu sais. Le cœur de la dinde, là, il battait⁴. » Comme pour le héros tragique, le conflit du personnage trouve toutefois sa résolution : après son séjour à l'hôpital, le protagoniste se fait ami avec son voisin, symbole de son intégration au quartier, et retrouve une certaine tranquillité d'esprit :

¹ Voir photogrammes 4-9.

² Morin, *Le voleur vit en enfer*, op. cit.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

Je filme encore, mais à cette heure, c'est juste pour le fun. Mon voisin est revenu chez-lui, lui aussi. Il chante encore, mais, tu sais... Je passe pas mal de temps avec, à cette heure. On est comme... Tout le temps que j'étais à l'hôpital, j'ai pas arrêté de penser à lui, pis ça a comme réglé ben des affaires¹.

Dans les autres films et vidéos de cette catégorie, sensiblement de la même manière que dans *Le Voleur vit en enfer*, les personnages reproduisent également l'évolution du héros tragique, comme la progression de leur récit d'ailleurs se conforme au genre. Pour cette raison, il nous paraît inutile de procéder pour chacun à une analyse détaillée sous cette perspective.

Dans *Yes Sir ! Madame...* et *Petit Pow ! Pow ! Noël*, le spectateur repère l'intrusion d'éléments fictionnels dans la réalité filmique non seulement pour les mêmes motifs que dans *Le voleur vit en enfer*, mais au sein des images, puisque, comme nous l'avons vu plus haut, elles sont parfois documentaires, parfois fictionnelles d'apparence documentaire. La nature fictionnelle de ces images se manifeste en premier lieu par une utilisation de trucages filmiques aisément repérables par le spectateur. Dans *Petit Pow ! Pow ! Noël*, par exemple, l'objectif de la caméra s'embue lorsque le personnage narrateur ébouillante son père dans la douche, ce qui remet en cause l'authenticité de l'action parce que la mise en scène se trouve au service de la censure. De façon plus frappante, dans *Yes Sir ! Madame...*, le réalisateur utilise le procédé du faux raccord pour montrer la tige de métal du pique-notes qui s'enfonce dans la main du personnage qu'il incarne, soit un trucage des plus communs et clairement perceptible. Dans ce même film, le spectateur flaire également la mise en scène du réel par une superposition d'images permettant l'immixtion du personnage principal à l'Assemblée nationale, parce que des différences de proportion, de teinte et de contraste rendent le trucage particulièrement évident². Dans d'autres cas, la dimension fictionnelle des images se révèle par l'invraisemblance de certains éléments, comme la présence de la caméra sur les lieux de l'action ; par exemple, dans *Yes Sir ! Madame...*, il semble improbable qu'un politicien en campagne électorale puisse se promener avec une caméra et filmer son entourage.

¹ *Idem.*

² Voir photogrammes 10-15.

4. La vérité

Dans *Le voleur vit en enfer*, comme dans les autres films et vidéos de cette catégorie d'ailleurs, devant l'impossibilité de statuer sur la véritable nature du récit qui lui est présenté, le spectateur s'interroge plus fondamentalement sur la question de la vérité, au sens donné à la notion par Pierre Kahn. La vérité, affirme-t-il, « est en notre esprit en tant qu'il est adéquat à la réalité perçue¹ » ; autrement dit, elle procède de l'adéquation « entre l'intelligence qui conçoit et la "chose" qu'elle conçoit, entre l'esprit et la réalité² ». Ainsi, la vérité ne concerne pas la chose, mais des propositions en rapport avec celle-ci, qu'elles soient verbales, scripturales ou filmiques, et ne doit pas être confondue avec le concept de réalité.

4.1. Documentaire

À ce propos, une vérité factuelle nous semble apparaître sur un plan strictement visuel, et ce, malgré la déformation du référent opérée par la narration en voix hors-champ. En effet, les prises de vue dans ce film reproduisent avec le moins de médiation possible la réalité qui leur sert de référent. D'abord, le tournage ne découle d'aucune intention du cinéaste, qui, comme nous l'avons démontré avec *Ishaghpour*, déforme la réalité : les documents de cette catégorie sont « des histoires non préméditées, faites à partir de matériel ramassé ici et là. Des histoires structurées après tournage³ ». Ensuite, les images du film préservent la nature du référent grâce à un tournage opéré à l'insu des personnes filmées, à travers les fenêtres d'un appartement situé au deuxième étage d'un immeuble. Par conséquent, rien ne distingue les images du film de la réalité qu'elles reproduisent qu'un rapport de la partie avec le tout, du même ordre que celui qui différencie la perception pure de la matière. En d'autres termes, la réalité perçue à travers ces images correspond à la réalité que nous aurions perçue si nous avions assisté aux événements de la fenêtre de l'appartement où l'acte de filmage s'est opéré, ce qui permet d'affirmer que l'énoncé filmique pris isolément montre du vrai.

¹ Pierre Kahn cite Thomas d'Aquin dans *La vérité*, Paris, Éditions Hatier, collection Profil Philosophie. Notions Philosophiques, 1993, p. 24.

² *Ibid.*, p. 6.

³ Morin dans Boyer, Montal et Privet, *op. cit.*, p. 60.

4.2. Fictionnelle

La vérité dans ce film apparaît également à travers le faux, par le biais d'un personnage issu de l'imaginaire de l'auteur. En effet, bien qu'il soit fictionnel, le personnage du film naît de la jonction entre une expérience vécue et des images documentaires prises « sur le vif » ; par conséquent, les propos tenus par le personnage narrateur sont fondés et se distinguent de l'opinion pour se rapprocher de la vérité, et cela en dépit du fait que le personnage ne trouve aucun référent dans la réalité. Mais les propos du personnage ne se rallient pas à la vérité que par leur conformité avec la réalité extérieure, ils s'en rapprochent par l'extériorisation d'un conflit intérieur résultant du monde réel. Si cette problématique du personnage nous convainc partiellement, elle parvient à duper de véritables spécialistes : répondante des *Déprimés anonymes*, préposé au Bien-être social, etc. Dans *La revue de la cinémathèque*, Michèle Garneau évoque ce retournement du personnage vers son intériorité dans les films et vidéos de cette catégorie, en soulignant que « la voix fonctionne comme un regard, regard intérieur et narcissique, le regard et la voix de la conscience¹ ». En d'autres termes, la construction fictive que représente le personnage de Jean-Marc découle d'une connaissance par l'auteur de la réalité dépeinte par les images du film et se trouve liée à celle-ci par une nécessité de vraisemblance, ce qui permet l'émergence d'un propos traduisant une vérité personnelle, autant en ce qui concerne la réalité extérieure que l'intériorité du personnage.

4.3. La puissance du faux

Ces deux vérités qui apparaissent dans *Le voleur vit en enfer*, la première par le biais du documentaire et la deuxième à travers la fiction, cohabitent avec une autre forme de vérité, assurément plus profonde et puissante que les autres, et que Deleuze nomme tout simplement « la puissance du faux ». Selon le philosophe, cette notion naît de l'incapacité du spectateur à déterminer ce qui relève de la vérité et du mensonge à cause du temps ; plus précisément, une des formes de cette puissance découle d'une indécidabilité entre le vrai et le faux provoquée par la coexistence de présents impossibles, phénomène qui ne peut apparaître qu'à travers

¹ Michèle Garneau, « Les vidéos de Morin et Dufour : un nouveau pacte avec la fiction » dans *La revue de la cinémathèque*, no 8, oct.-nov. 1990, p. 8.

un montage fondé sur le temps. Pour en saisir la mécanique, Deleuze donne, entre autres, l'exemple des « futurs contingents », issu de la philosophie grecque :

s'il est *vrai* qu'une bataille navale *peut* avoir lieu demain, comment éviter l'une des conséquences suivantes : ou bien l'impossible procède du possible (puisque, si la bataille a lieu, il ne se peut plus qu'elle n'ait pas lieu), ou bien le passé n'est pas nécessairement vrai (puisque elle pouvait ne pas avoir lieu)¹.

Selon le philosophe, Gottfried Wilhelm von Leibniz fournit l'explication la plus ingénieuse, et aussi la plus étrange et contournée, de ce phénomène, en plaidant que la bataille peut avoir lieu ou peut ne pas avoir lieu, mais que ce n'est pas dans le même monde. Ces deux mondes, d'après Leibniz, sont possibles, mais ne sont pas « compossibles » entre eux ; d'où sa notion d'impossibilité. En revanche, Deleuze soutient que rien n'empêche ces deux possibilités de coexister non pas dans un même monde, mais dans un même univers, comme le propose Jorge Luis Borges dans sa nouvelle *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* :

Fang par exemple détient un secret, un inconnu frappe à sa porte... Fang peut tuer l'intrus, l'intrus peut tuer Fang, tous deux peuvent échapper, tous deux peuvent mourir, et coetera... Vous arrivez chez moi, mais dans l'un des passés possibles vous êtes mon ennemi, dans un autre mon ami².

Cette idée de mondes impossibles appartenant à un même univers produit, selon Deleuze, une nouvelle forme de narration, qui cesse de prétendre au vrai pour se faire essentiellement falsifiante : « C'est une puissance du faux qui remplace et détrône la forme du vrai, parce qu'elle pose la simultanéité de présents impossibles, ou la coexistence de passées non-nécessairement vrais³. » Du coup, l'homme véridique est remplacé par la figure du faussaire, laquelle réalise l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, les alternatives indécidables entre le vrai et le faux, et impose comme adéquate au temps la puissance du faux.

Si, pour Deleuze, le temps met en crise la notion de vérité par la coexistence de présents impossibles, dans *Le voleur vit en enfer*, ce sont les propriétés de l'image et du récit, soit le mélange de documentaire et de fiction, qui posent des alternatives indécidables entre le

¹ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p.170. Deleuze s'inspire pour énoncer cet exemple de P.M. Schuhl dans *Le dominateur et les possibles*, Paris, Presses Universitaires de France, et de Jules Vuillemin qui a repris la question dans *Nécessité et contingence*, Paris, Éditions de Minuit.

² Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 130.

³ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 171.

vrai et le faux de manière à produire une puissance. Plus précisément, la narration dans ce film cesse d'aspirer au vrai pour se faire falsifiante, au moyen d'un personnage narrateur faussaire qui acquiert ce statut non seulement parce qu'il repense le contenu des images, mais parce qu'il entretient avec Morin plusieurs similitudes tout en étant fictif.

Ce dédoublement identitaire de Morin, produisant chez le spectateur l'indécidabilité du vrai et du faux, se prolonge d'ailleurs dans la diégèse. D'abord, le personnage principal se fragmente par l'emprunt d'une identité fictive : « J'appelais mes amis de Shawinigan. Je leur disais que je vivais dans le quartier riche. Au début, ils trouvaient ça drôle, ils savaient que j'étais sur le Bien-être¹. » L'identité du personnage non seulement se dédouble en elle-même, mais se fusionne avec celle de son voisin. Le spectateur en prend conscience par diverses subtilités, telles que la coïncidence entre la paranoïa du personnage et l'incompréhensibilité du soliloque du voisin, ou plus clairement lorsque le narrateur confie à la téléphoniste qu'il promène son chien, alors qu'à l'écran c'est le voisin qui se balade avec l'animal². Qui plus est, la personnalité du voisin se démultiplie en soi :

Il est un peu comme, je sais pas, invisible. Je sais pas, il y a comme personne qui peut l'attraper, ben je veux dire que, quand ils viennent chercher un chanteur, ils tombent sur un boxeur, pis quand ils viennent chercher un boxeur, ils tombent sur un capitaine de bateau³.

Suivant le même concept, le protagoniste de *Yes Sir ! Madame...* se trouve investi d'une personnalité multiple, mais cette fois à caractère schizophrénique : il est à la fois Canadien-français et Canadien-anglais, ce qui constitue l'intrigue du film. Ainsi, l'identité de Morin se mélange à celle des personnages qu'il incarne et, par le truchement de ceux-ci, à celle des autres personnages du film, de sorte que le récit n'a « d'autre contenu que l'exposition de ces faussaires, leur glissement de l'un à l'autre, leur métamorphose les uns dans les autres⁴ ».

Cette particularité du *Voleur vit en enfer* et des autres documents de cette catégorie conduit le spectateur à constamment remettre en question la réalité qui lui est présentée, à

¹ Morin, *Le voleur vit en enfer*, op. cit.

² C'est Geneviève Thibault qui souligne cette possibilité. Pour plus de détails, voir son article « Parcours du vidéaste (1976-1997) : La série noire d'un maître occulte » dans *24 images*, n° 112-113, été/automne 2002, p. 66-67.

³ Morin, *Le voleur vit en enfer*, op. cit.

⁴ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 175.

chercher au fur et à mesure que se déroule le film ou la vidéo de nouveaux repères, mais plus le visionnement avance plus il se rend compte qu'il la vérité lui échappe, qu'elle est à la fois l'acte de création du personnage faussaire et son propre acte créatif. C'est en ce sens, selon Deleuze, que les puissances du faux sont à concevoir, comme une nouvelle forme de vérité : « ce que l'artiste est, c'est *créateur de vérité*, car la vérité n'a pas à être atteinte, trouvée ni reproduite, elle doit être créée. Il n'y a pas d'autre vérité que la création de Nouveau¹. »

¹ *Ibid.*, p. 191.

CHAPITRE 3

LES « BANDES » EXISTENTIELLES : *MA VIE C'EST POUR LE RESTANT DE MES JOURS*

« Même dans un documentaire classique, les gens jouent leur propre fiction. Et même les fictions les plus triviales documentent un aspect de la réalité. »
Robert Morin

Contrairement au *Voleur vit en enfer*, dont le rapport avec la réalité se particularise par le biais d'une narration en voix hors champ qui réinterprète le contenu d'images documentaires, dans les vidéos de cette catégorie que Morin nomme lui-même ses « Tapes » existentiels¹, soit notamment dans *Le royaume est commencé*, *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, *Ma richesse a causé mes privations*, *Le mystérieux Paul*, *Toi t'es-tu lucky ?*, *La réception et Quiconque meurt, meurt à douleur*, la fiction se fusionne au documentaire, et le documentaire à la fiction, au sein même de l'image. Cet entremêlement des genres produit non seulement une puissance du faux, comme dans les documents précédents, mais une puissance du vrai, par l'extériorisation du conflit intérieur du personnage. Pour défendre notre point de vue, nous opérerons comme pour *Le voleur vit en enfer*, en étudiant *Ma vie c'est pour le restant de mes jours* sous deux angles, soit le dispositif de création et l'acte de spectature, tout en faisant référence aux autres documents de cette catégorie. Plus précisément, nous cernerons d'abord les éléments documentaires de la vidéo et verrons que la fiction se bâtit à partir de ceux-ci ; puis, il sera question des effets de ce mélange sur le contrat de lecture et la vérité.

1. Description

Avant de procéder à l'analyse, il nous semble pertinent de décrire notre objet d'étude. Comme le documentaire et la fiction s'enchevêtrent de façon quasi-inextricable dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, la description de cette vidéo varie selon le savoir extra-diégétique du spectateur. Par exemple, pour un non-initié, le document s'inscrit à première

¹ Expression tirée de *Moments donnés* (Robert Morin : *entrevue(s)*), *op. cit.*, p. 44.

vue en continuité du cinéma direct, c'est-à-dire que la parole et le geste des personnes filmées semblent avoir été captés alors qu'ils se produisaient dans la réalité, au moyen d'une caméra maniable et d'un son synchrone. En revanche, pour un spectateur doté d'un savoir extérieur à la diégèse, la bande s'éloigne du principe au cœur du direct, car le réalisateur n'attend pas que les événements surviennent d'eux-mêmes, mais les provoque carrément. Par conséquent, le document correspond davantage à une « fiction vérité », au sens où les personnes filmées jouent leur propre rôle ou un rôle similaire à celui-ci dans des situations et des décors réels. Partant de ce fait, le synopsis se lit comme suit :

Dans un bar de campagne, Mario, un rembourseur, décide spontanément d'intégrer son numéro de cascadeur à celui de la danseuse nue. L'alcool aidant, le spectacle dégénère rapidement en mini-orgie. Une fois le calme revenu, Mario voit sa double carrière remise en question par sa conjointe¹.

Comme *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, les autres documents de cette catégorie cadrent avec le modèle de la « fiction vérité » ; cela dit, plusieurs procédés sont employés dans certains d'entre eux pour tromper le spectateur en faisant passer la fiction pour un document authentique, ce qui les rapproche du « documentaire » fictif. Parmi eux figurent *Quiconque meurt, meurt à douleur* et *La réception* que nous allons, d'ailleurs, évoquer durant notre analyse afin de dresser un portrait plus complet des vidéos de cette catégorie.

2. Construction filmique

Contrairement au *Voleur vit en enfer*, dont le contenu fictif se construit en fonction d'images captées « sur le vif », *Ma vie c'est pour le restant de mes jours* introduit une part de fiction avant même qu'une première image ne soit tournée. En dépit de cette caractéristique habituellement associée au cinéma de fiction, la vidéo se construit à partir d'éléments réels, une particularité quant à elle davantage liée à la tradition des films documentaires.

¹ Synopsis de la vidéo inscrit sur la pochette arrière du DVD, volume numéro un de la série *Robert Morin : Parcours du vidéaste (1976-1997)*. Pour plus de détails, la continuité dialoguée du film a été ajoutée en annexe 3.

2.1. Éléments documentaires

D'emblée, dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, ainsi que dans la plupart des vidéos de cette catégorie, les personnes filmées sont authentiques : elles ne jouent pas un rôle prescrit par un scénario, mais leur propre rôle ou du moins un rôle très proche de leur vécu. Si l'on cherche à retracer, par exemple, le cheminement historique du « personnage » Mario, il concordera en tous points avec la « personne » Mario, tandis que le même procédé appliqué à un personnage dans un film de fiction met en relief l'altérité qui le distingue de l'acteur qui le personnifie. Qui plus est, les personnages dans cette vidéo vivent à l'écran un conflit réel, provenant de leur propre vie ; par conséquent, la dispute entre Brigitte et Mario, entre autres, se produit autant dans le monde filmique que dans la vraie vie. En d'autres mots,

que ce soit les protagonistes de *Ma richesse a causé mes privations* ou n'importe quels autres que l'on retrouve chez Morin [à cette époque-là], nous avons affaire à des gens ordinaires (malgré leur excentricité ou leur anomalie) en train de jouer, sous l'œil apparemment indifférent mais pourtant complice du caméraman, le reflet de leur propre existence¹.

Dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, et cela vaut également pour les autres vidéos de cette catégorie, l'univers dans lequel évoluent ces personnages trouve également un référent dans la réalité, c'est-à-dire que, contrairement au cinéma de fiction conventionnel, les lieux ne sont pas modifiés selon les modalités d'un scénario, ils correspondent à leur fonction originale dans le réel. Dans une entrevue, Morin déclare à ce propos que l'érablière dans la vidéo, transformée en un établissement aux mœurs peu orthodoxes, existe réellement, et qu'elle se situe en fait à Saint-Pie-de-Bagot². Dans les autres vidéos de cette catégorie, mise à part *La réception*, les milieux portés à l'écran non seulement trouvent un référent dans le monde réel, mais montrent l'univers personnel des protagonistes. Dans *Toi t'es-tu lucky ?*, par exemple, Morin nous fait entrer dans la demeure familiale de Pierre : la caméra pénètre dans sa chambre, nous montre sa famille, dont son frère fanatique d'Elvis Presley et son père s'exhibant en costume de lutteur. Dans *Le royaume est commencé*, *Le mystérieux Paul* et *Ma richesse a causé mes privations*, en plus de montrer l'univers intime des personnes filmées,

¹ Marco de Blois, « Autoportraits obscènes : l'indécence chez Robert Morin » dans *24 images*, n° 102, été 2000, p. 29.

² Morin, propos tirés de Boyer, Montal et Privet, *op. cit.*, p. 158.

les images dépeignent un univers social : respectivement, le monde du *roller derby*, celui du cirque (peut-être plus justement celui de la fête foraine) et celui du culturisme.

2.2. Processus de fictionnalisation

Dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, comme dans les films et vidéos de la catégorie précédente, ces éléments provenant du monde réel servent de base à l'élaboration de la fiction. Or, cette fictionnalisation ne s'opère pas au moyen d'une narration en voix *off* qui revisite le contenu d'images prises « sur le vif », à la façon du *Voleur vit en enfer* ou de *Gus est encore dans l'armée* ; elle procède d'une intention qui apparaît avant que la première image ne soit tournée. En effet, Morin cherche à l'époque où il réalise cette vidéo « à faire des petites vues courtes sur des gens ordinaires qui, pour tromper la vie ordinaire justement, font des choses hors de l'ordinaire¹ ». Son objectif, c'est de saisir au moyen de sa caméra le conflit intérieur de la personne qui fait l'objet de son film, « d'aller au-delà de ce que les gens sont à première vue. En fait, d'aller dans l'anthropologie profonde, et non d'en rester à l'anthropologie de surface². » Pour réaliser ce projet, il n'y a d'autre moyen d'après lui que de provoquer les événements : « À un moment donné, il faut que tu interviennes, sans ça ces gens-là ne vont pas s'ouvrir la chemise³. » Dans ces conditions, le réalisateur repère dans une phase préparatoire un conflit chez les sujets qui deviendront les personnages de sa vidéo ; ensuite, au tournage, il met en scène ces individus dans un contexte favorable à l'émergence de leur conflit, en choisissant le lieu, les gens, et en incitant à la consommation d'alcool. Ainsi, la mise en scène agit tel un embrayeur d'action et permet l'intrusion d'une part de fiction dans un contenu essentiellement fondé sur des composants documentaires.

Apparu dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours* de manière plus ou moins fortuite, si l'on en croit les propos de Morin, ce processus de fictionnalisation des éléments réels acquiert une importance grandissante au fil des productions, c'est-à-dire dans *Le royaume est commencé*, *Toi t'es-tu lucky ?*, *Le mystérieux Paul* et *Ma richesse a causé mes privations*, notamment. En effet, il ne s'agit plus seulement dans ces documents de mettre en scène des

¹ *Ibid.*, p. 44.

² *Ibid.*, p. 50.

³ *Idem.*

individus dans un contexte favorable à l'émergence de leur problématique, mais de construire carrément, en collaboration avec eux, un plan de tournage qui la mette en valeur. Du coup, lors du tournage, Morin n'hésite pas à demander aux personnes qui font l'objet de sa vidéo de reproduire une situation qu'il a repérée au préalable :

Tu vas m'expliquer d'où ça vient. Je veux pas que tu me le dises à la caméra sinon je te ferais faire des entrevues, et s'il faut que tu t'engueules avec ta femme pour qu'on se l'explique, tu vas t'engueuler avec ta femme parce que vous vous engueulez tout le temps là-dessus. Elle, elle va te le dire. Ça fait un mois qu'on se fréquente et que je vous vois vous pogner tout le temps. C'est ça que je veux que vous fassiez devant la caméra parce que c'est de là que ça sort ton affaire¹.

Dans *Quiconque meurt, meurt à douleur* et *La réception*, tournés quelques années plus tard, la relation entre le documentaire et la fiction s'inverse : il ne s'agit plus de « fictionnaliser » le documentaire comme de « documentariser » la fiction ; autrement dit, Morin ne s'inspire plus d'éléments réels pour créer une fiction, mais d'un récit de fiction pour traiter d'aspects documentaires. Dans *Quiconque meurt, meurt à douleur*, il fonde le tournage sur une nouvelle non dialoguée « de trente-cinq pages où tu vois à peu près dans le film ce qui était déjà écrit² » et introduit une part de documentaire en choisissant des acteurs non professionnels qui ont vécu dans leur vie une situation analogue à celle des personnages qu'il a imaginés. Dans *La réception*, la voie empruntée par le vidéaste poursuit cette même lignée, à cette exception près que la captation des images se base sur un roman populaire et que les protagonistes évoluent dans un environnement qui n'évoque que métaphoriquement l'univers réel des personnes qui les incarnent :

J'avais choisi des ex-prisonniers, comme ça, juste parce que, dans le récit, des gens se retrouvent comme prisonniers sur une île. Et une fois le film fini, je me suis rendu compte qu'il décrivait une sorte de mentalité très générale du prisonnier, l'état mental qu'on doit avoir pour survivre en prison, et ça, sans montrer la prison³.

En fusionnant ainsi la fiction et le documentaire, ou à l'inverse le documentaire et la fiction, Morin poursuit dans tous les cas la même visée, soit celle de faire émerger le conflit intérieur des personnes au centre de son projet. En d'autres termes, comme le signale à juste titre

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 94.

³ *Ibid.*, p. 58.

Michèle Garneau, dans toutes ces bandes, « la fiction ne vient pas seulement à la rescousse du documentaire, elle nourrit le vécu, permet de le faire advenir et de le mettre en scène. Il ne s'agit donc pas de détrôner la réalité mais de l'exacerber par la fiction¹. »

3. *Contrat de lecture*

Que le documentaire soit fictionnalisé ou que la fiction soit documentarisée, les vidéos de cette catégorie proposent au spectateur un contrat de lecture ambigu, de la même manière que les films et vidéos de la catégorie précédente, si ce n'est que, dans certaines d'entre elles, dont *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, les indices documentaires sont véritables, et non introduits intentionnellement par le vidéaste afin de confondre le spectateur.

3.1. *Indices documentaires*

De prime abord, dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, comme dans la plupart des documents de sa catégorie, c'est le traitement vidéographique qui conduit le spectateur à présumer qu'il assiste à la présentation d'éléments authentiques. Dès les premières secondes, l'aspect rudimentaire du générique, l'absence de nom d'acteur précédant ou suivant le titre notamment, donne au spectateur une bonne indication quant au genre du document qui lui sera présenté. L'inesthétisme général de ce qui succède à ce générique vient ensuite entériner cette impression initiale, c'est-à-dire les images captées par une caméra portée à l'épaule, surexposées ou sous-exposées, granulées, l'éclairage naturel, la bande sonore parasitée, parfois inaudible, les paroles enchevêtrées, etc. En ce sens, la méthode de tournage pratiquée pour certaines scènes, à cause de la mobilité dérangeante de la caméra et d'une raréfaction de raccords dans le mouvement, sous-entend une captation « sur le vif », autrement dit libérée de la direction d'acteur qui assujettit normalement la réalité dans un film de fiction. La scène où les protagonistes se crachent de la bière les uns au visage des autres offre un exemple de cette spécificité qu'a l'appareil de se trouver constamment à la remorque des actions.

¹ Garneau, *op. cit.*, p. 7.

De façon plus implicite, *Ma vie c'est pour le restant de mes jours* donne au spectateur l'impression d'assister à des événements factuels par une constante mise en relief de l'énonciation, phénomène propre au genre documentaire. Cette accentuation ne s'opère toutefois pas grâce à une caméra subjective, comme c'est le cas dans *Le voleur vit en enfer*, mais au moyen de regards furtifs lancés par certaines des personnes filmées directement vers l'objectif de la caméra¹. L'acte de filmage se perçoit d'ailleurs clairement à la fin de la vidéo, lorsque Mario se confie à l'appareil, voire à Morin lui-même : « Toi-même tu fais ton métier, tu fais le métier que tu aimes². » Plus qu'un contact visuel, cet échange verbal indique au spectateur la présence d'un hors-champ extra-diégétique, généralement occulté dans les films de fiction, ce qui donne l'impression d'assister à un documentaire. Dans *Toi t'es-tu lucky ?*, le même phénomène, qui survient à quelques reprises pendant le tournage, se trouve renforcé quand Pierre demande un moment de répit. La caméra continue alors d'enregistrer et laisse voir ce qui en principe n'aurait pas dû être vu, à savoir que la tension induite par l'évolution narrative est réellement vécue et ressentie par le protagoniste. De façon encore plus évidente, dans *Quiconque meurt, meurt à douleur* et dans *Le réception*, de la même manière que dans *Le voleur vit en enfer*, la mise en relief du signifiant filmique procède de l'utilisation d'une caméra inclusive au drame, qui prend part aux événements en tant que personnage et dont la présence se trouve justifiée dans la diégèse ; d'ailleurs, dans ces deux vidéos, le caméraman tourne l'appareil dans sa direction pour attester de sa présence sur les lieux.

Dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, l'impression du spectateur d'assister à la présentation d'un film documentaire ne procède pas seulement de la forme du document, elle découle également de la nature des actions. Marco de Blois souligne, effectivement, que

le spectateur, en face d'une œuvre de Morin, se trouve happé par une réalité déjantée, confronté à l'image d'une société disloquée et sans garde-fous. Cela est encore plus éloquent dans ses réalisations les plus *hard* (*Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, notamment), dans lesquelles les « acteurs » s'exposent à la caméra sans paraître conscients de leur vulgarité³.

¹ Voir photogrammes 16-18.

² Robert Morin, *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, La Coop Vidéo de Montréal, 1980.

³ De Blois, *op. cit.*, p. 28.

Comme elle est habituellement censurée dans les films de fiction, cette vulgarité conduit le spectateur à croire en l'authenticité des actions ; c'est le cas, en particulier, de la scène de la mini-orgie. En fait, cette scène aurait certainement pu être planifiée avant le tournage sans que le spectateur ne s'en aperçoive, comme dans *Les idiots* de Lars von Trier, par exemple, mais le résultat aurait été le même : le spectateur aurait cru en la réalité des événements parce qu'il accompagne les acteurs dans un acte si intime et montré de manière si explicite que le personnage se confond d'une certaine façon avec la personne, ne serait-ce simplement parce qu'un corps nu ne peut qu'évoquer sa propre nudité, quelque soit l'intention sous-jacente à sa monstration. Dans les autres vidéos de cette catégorie, ce n'est pas tant la crudité des actions qui donne l'impression d'assister à un documentaire que l'exposition du quotidien des personnages : préparation du déjeuner, lecture du journal, télévision, etc.

Il a gagné ses épaulettes, la version longue de *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, produit une illusion documentaire certainement plus puissante que dans la version écourtée, en s'enracinant dans le monde réel, à la manière de la fiction documentarisée que nous avons décrite plus haut avec Marsolais. La bande débute, en effet, par un reportage télévisuel sur Gérard Vermette et le *poteauthon* qu'il a organisé dans les années quatre-vingt, c'est-à-dire un événement médiatisé impliquant une personnalité connue. Cet événement social accrédite en quelque sorte les protagonistes suivants, qui assistent en personne à l'exploit de Vermette, soit le Roi de la marche et le Roi de l'aiguillage. Et l'introduction de ce dernier dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, qui représente d'une certaine manière le deuxième volet de *Il a gagné ses épaulettes*, vient authentifier à son tour les événements présentés dans la vidéo. D'ailleurs, *Il a gagné ses épaulettes*, tout comme la plupart des autres documents de cette catégorie, tels que *Le royaume est commencé*, *Le mystérieux Paul* et *Toi t'es-tu Lucky ?*, comporte une scène pendant laquelle les personnages écoutent la radio, ce qui ancre d'une autre façon le contenu de la vidéo dans le réel et accentue l'effet documentaire.

3.2. Indices de fiction

Dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, et cela vaut également pour les autres documents de sa catégorie, en même temps qu'il a l'impression d'assister à un documentaire,

le spectateur repère des éléments fictionnalisants. Cette altération du contenu référentiel se perçoit d'abord nettement, par une occurrence de plans fixes, raccordés dans le mouvement, et dont les éléments jouissent d'une certaine composition picturale. En fait, dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, une seule scène cadre à ce modèle, mais, comme elle apparaît au début de la vidéo, elle conduit le spectateur à douter de la spontanéité des prises de vue subséquentes. Cette scène se présente suivant cet ordre : un premier plan fixe nous montre l'embrasement de la porte d'entrée de l'établissement, puis le Roi de l'aiguillage apparaît dans le champ de la caméra et vient se poster tout juste devant l'objectif de l'appareil, en faisant mine de l'ignorer. Après un raccord opéré par le biais du regard, dévoilant le postérieur du danseur nu, l'homme se dirige ensuite vers un billard électrique, et le passage d'un plan à l'autre se fait dans le mouvement¹. Contrairement à *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, dont les seuls raccords du genre se trouvent dans ce court extrait, les autres vidéos de cette catégorie contiennent plusieurs scènes connotant une telle planification de l'action.

De façon non moins équivoque, l'in vraisemblance de certains des événements présentés dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours* suggère également qu'une part de fiction contamine le contenu documentaire. Par exemple, si les scènes de la partouze et de la dispute induisent séparément, comme nous l'avons démontré plus haut, une impression documentaire par leur aspect particulier, leur cohabitation dans un même document conduit le spectateur à se questionner sur leur authenticité, surtout que ces événements surviennent durant une seule et même soirée. Dans les autres vidéos de ce groupe, la fictionnalisation du documentaire se perçoit tout autant par l'incongruité de certains segments du récit, mais c'est probablement dans *Quiconque meurt, meurt à douleur* et *La réception*, tous deux fondés sur un scénario, qu'elle nous semble la plus clairement repérable. Dans la première vidéo, l'improbabilité de la présence de la caméra sur les lieux du drame trahit d'emblée la mise en scène ; en effet, même si la télévision nous a habitués à voir à des interventions policières filmées en direct, il demeure peu envisageable qu'un reporter puisse filmer une opération aussi délicate qu'une descente dans une *piquerie* ou, le cas échéant, cette incursion serait programmée à un point tel qu'aucune fusillade ne pourrait jamais survenir. D'ailleurs, dans cette même vidéo, et dans *La réception* également, le dénouement qui mène à la mort de la majorité des personnages,

¹ Voir photogrammes 19-30.

voir la totalité (dans la seconde bande), rend éthiquement improbable leur diffusion, ce qui sous-entend également que les actions montrées ne sont pas tout à fait improvisées.

Dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, le spectateur perçoit également qu'une part de fiction s'immisce dans le documentaire par la subordination de certains éléments de la diégèse à une logique narrative, c'est-à-dire que ces éléments permettent la compréhension d'événements présentés ultérieurement. C'est le cas, notamment, du sermon machiste proféré par le Roi de l'aiguillage à l'endroit du cascadeur, lequel justifie en quelque sorte l'attitude phallocratique de Mario envers Brigitte, à la toute fin de la vidéo. Plus manifestement encore, dans les autres vidéos de cette catégorie, la logique narrative est soutenue par des scènes injustifiables autrement que par leur incidence sur le récit, ce qui sous-entend que les actions ont été orchestrées pour répondre aux exigences narratives. Dans *Le royaume est commencé*, par exemple, la scène où Léopold vient en aide au policier pour faire sortir, non sans rudesse, un conducteur ivre de sa voiture permet au spectateur de comprendre le point de vue de sa jeune épouse lorsque celle-ci lui reproche sa propension pour la violence. D'ailleurs, pour un spectateur détenant un certain savoir extra-diégétique, la présence de Morin dans cette scène, déguisé en un policier moustachu, renforce cette impression que les actions ont été planifiées par le vidéaste. Dans *La réception* et *Quiconque meurt, meurt à douleur*, la logique narrative affecte presque toutes les scènes, même que, comme dans *Le voleur vit en enfer*, la structure du récit progresse en trois étapes, à la manière de la tragédie, d'où une impression de fiction plus grande que dans les autres documents. En ce sens, dans *La réception*, le spectateur détecte la présence d'une mise en scène au service du récit par une analogie de structure avec *Les dix petits nègres* d'Agatha Christie, roman sur lequel se fonde la vidéo.

Dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, la fictionnalisation du documentaire se détecte enfin par l'interprétation des acteurs non professionnels, de la même manière que transparait le jeu de Morin dans *Le voleur vit en enfer*. En effet, les moments où les sujets jouent la comédie, de leur propre chef ou pour satisfaire les exigences du vidéaste, sont la plupart du temps ressentis comme tels par le spectateur, par contraste avec ceux où ils se contentent d'être eux-mêmes. Dans *Quiconque meurt, meurt à douleur* et dans *La réception*, le même phénomène se manifeste encore plus clairement, car une plus grande distance que dans les autres vidéos sépare la personne filmée du personnage qu'elle interprète. En ce sens,

Le mystérieux Paul comporte une particularité que l'on retrouve rarement dans les vidéos de Morin de cette période, à savoir qu'en même temps qu'ils sont tenus de composer avec une mise en scène, les protagonistes doivent s'efforcer d'ignorer l'appareil, ce qui accentue le contraste entre les moments où ils jouent leur propre rôle et les moments où leur exécution tient davantage des contraintes du tournage. Lors de la querelle entre Paul et sa conjointe, l'apparition accidentelle de la caméra (reflétée par un miroir) dans l'espace intra-diégétique révèle d'ailleurs explicitement au spectateur le motif véritable de leur inconfort.

4. La vérité

Dans tous ces documents, de la même façon que dans les films et vidéos de la catégorie précédente, le mélange de fiction et de documentaire, conduisant le spectateur à s'interroger constamment sur la véritable nature du document qu'il visionne, pose plus profondément la question de la vérité, non pas tellement au sens d'une vérité documentaire et d'une vérité fictionnelle, mais certainement en termes de puissance, du faux et du vrai.

4.1. La puissance du faux

D'abord, la confusion du spectateur dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, comme dans les films et vidéos de la catégorie précédente, entraîne une indécidabilité entre le vrai et le faux produisant une puissance. En revanche, contrairement au *Voleur vit en enfer*, l'impossibilité pour le spectateur de départager ces deux notions s'opère non pas par le biais d'un narrateur dont la personnalité se confond avec celle du personnage qu'il interprète, mais par le biais de protagonistes qui jouent dans la diégèse leur propre rôle, sinon un rôle proche de celui-ci, ce qui a pour même effet de créer un personnage à la fois lui-même et autre, puisque différent et incomplet. Nous pouvons nous interroger, à ce propos, sur les motifs conduisant Mario à multiplier les acrobaties, physiques et verbales, et même nous demander si, sans la présence de l'appareil, la soirée se serait terminée par une rupture, comme c'est le cas dans la vidéo. Dans son article que nous avons cité plus haut, Michèle Garneau met également en évidence, sous une autre perspective, cette altérité entre la personne réelle et le personnage : « L'homme continue à déployer sa philosophie, jusqu'à ce que Morin éteigne sa

caméra [...] Aussi n'entend-il pas sa femme sangloter pendant qu'il parle. La caméra révèle à la femme un homme qu'elle ne connaît pas, ou qu'elle ne reconnaît plus¹ ».

4.2. *La puissance du vrai*

En plus de créer, comme les documents du chapitre précédent, une puissance du faux, *Ma vie c'est pour le restant de mes jours* et les autres vidéos de cette catégorie permettent l'émergence d'un autre type de vérité, que l'on pourrait appeler une « puissance du vrai » en opposition à la théorie deleuzienne, parce qu'à travers le faux ressort le vrai. Cette puissance se manifeste particulièrement lors de l'extériorisation par le personnage de sa problématique existentielle et se perçoit malgré la facticité du document, grâce à la spécificité du médium cinématographique. En effet, selon Ishaghpour, « au cinéma chaque être a l'air de ce qu'il est. Cela est évident même là où on l'attendrait le moins, dans ce qui est un pur effet de fiction : l'image de la star² ». Autrement dit, pour le théoricien, même les acteurs professionnels ne peuvent masquer leur personnalité derrière un personnage sans jouer faux devant la caméra ; dans ces conditions, la sincérité de l'interprétation d'un acteur dépend de la capacité de celui-ci à jouer un personnage investi de ses propres « complexes³ ». Cependant, dans les vidéos de Morin de cette catégorie, les personnages ne jouent pas leurs propres conflits à travers un rôle fictif, comme le font les acteurs professionnels, mais par le biais d'un personnage très proche d'eux-mêmes. De la même façon que dans *La pyramide humaine* de Jean Rouch, ils jouent un rôle qui correspond à leur personnalité réelle et sont mis dans une situation à la fois fictive et plausible : « C'est cela qui amène la vérité : chacun s'exprime tout en prenant un masque qui ressemble beaucoup à son propre personnage. C'est un peu comme si on demandait à un acteur de se mettre dans sa propre peau et de réagir, c'est un psychodrame⁴. » Du coup, comme le souligne Marsolais, « les sentiments cinématographiques deviennent réels, des idylles se nouent, des situations latentes se cristallisent, des préjugés enfouis au fond des êtres

¹ Gameau, *op. cit.*, p. 8.

² Ishaghpour, *op. cit.*, p. 99.

³ C'est le principe de l'*Actor Studio*.

⁴ Jean Rouch, propos tirés d'André S. Labarthe et Louis Marcorelles, « Edgar Morin et Jean Rouch à la découverte du cinéma-vérité », dans *France Observateur*, no 555, 22 décembre 1960.

surgissent à la lumière, au sein de cette fiction libératrice¹ ». Mais si ces personnes jouent vrai quand elles dévoilent leur problématique existentielle, les moments où elles jouent faux révèlent une autre forme de vérité, en laissant entrevoir le personnage dans sa condition d'acteur. Morin observe, en ce sens, que les instants où les protagonistes ont joué la comédie sont chargés de renseignements à leur sujet :

Bien ou mal exécutés, les clichés renseignent. Pourquoi on choisit spontanément d'imiter le style de jeu de Steve McQueen plutôt que celui de Gilles Latulippe, ça a une importance [...] Au plan sociologique, ça peut nous renvoyer à une rupture d'avec la tradition, au colonialisme culturel. Au plan psychologique, là on peut gamberger encore aussi : machisme, complexe de ceci ou de cela².

Ainsi, dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, et par extension dans les autres vidéos de cette catégorie, le spectateur n'est aucunement obnubilé par l'illusion créée par l'acteur, comme dans un film de fiction conventionnel, mais son esprit est interpellé par le vrai qui se dégage du faux à travers un acteur interprétant son propre rôle, à la fois réel et fictif.

Cette vérité personnelle apparaissant à l'image par le biais du jeu de l'acteur jouit, d'autre part, d'un rayonnement social, en un sens comparable à celui déterminé par Deleuze, concernant le cinéma direct. En fait, selon le philosophe, le cinéma de Perrault, notamment, se libère de la fiction qui forme un modèle de vérité, exprimant les idées dominantes ou le point de vue du colonisateur, en donnant la parole à des personnes réelles dont l'expression permet de retrouver la *fonction de fabulation* qui s'oppose à ce modèle. Plus précisément, selon Deleuze, le personnage pris par la caméra en « flagrant délit de légender³ » réinvente son peuple et se réinvente lui-même, sans jamais se détacher d'un « avant » et d'un « après », de sorte qu'il n'est plus séparable de cette fabulation et se confond avec ses semblables, dont les rêves et les fantasmes sont les mêmes que les siens : « Le personnage ne cesse de devenir un autre, et n'est plus séparable de ce devenir qui se confond avec un peuple⁴. » Mais, pour que cet autre apparaisse à l'écran, il faut que le cinéaste devienne autre également, à travers ce que Deleuze nomme « le discours indirect libre » :

¹ Marsolais, *op. cit.*, p. 190.

² Morin, propos tirés de Boyer, Montal et Privet, *op. cit.*, p. 46.

³ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, *op. cit.*, p. 196.

⁴ *Ibid.*, p. 198.

Lui aussi devient un autre, pour autant qu'il prend des personnages réels comme intercesseurs, et remplace ses fictions par leurs propres fabulations, mais, inversement, donne à ces fabulations la figure de légendes, en opère la « mise en légende »¹.

Cette communion du cinéaste avec son personnage apparaît dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours* lors de l'extériorisation par le personnage de sa problématique existentielle, dans un moment que Morin nomme une « transe cinématographique », un phénomène proche du discours indirect libre dont parle Deleuze. En revanche, Mario ou Brigitte, tout comme les autres personnages des vidéos de cette catégorie, d'ailleurs, ne sont pas pris en flagrant délit de légender, mais, pourrait-on dire, en flagrant délit d'extériorisation de leur problématique existentielle. Ainsi, les personnages ne sont pas tournés vers l'extérieur mais vers l'intérieur, ne créent pas une identité collective mais individuelle, ce qui fournit également un éclairage social, puisque cette fabulation identitaire découle de la perception par l'individu de ce qu'est une identité bonne dans la société, de sorte que sa perception se confond avec celle de ses contemporains : « c'est un personnage qui franchit passages et frontières parce qu'il invente en tant que personnage réel, et devient d'autant plus réel qu'il a mieux inventé². »

Concrètement, la nature de la problématique existentielle du personnage principal dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours* illustre la difficulté de concilier vie conjugale et désirs personnels. Mais, au-delà de cette problématique personnelle, l'interaction du couple met en lumière un phénomène plus large : les conséquences sur le couple du féminisme ou, du moins, de la prise de position de la femme dans la société québécoise, voire dans la société occidentale en général, à l'époque du tournage. En effet, l'identité de Brigitte dans la vidéo semble construite en réaction au modèle familial dans lequel elle a grandi et aux nouvelles valeurs sociales ; du coup, contrairement à sa mère, Brigitte refuse une situation conjugale qui ne correspond pas à son idéal. Cette prise de position a des répercussions sur l'identité de Mario, dont le modèle social d'identification à l'époque du tournage tarde à se modifier, d'où le conflit. L'identité que se construit Mario semble effectivement rétrograde pour son époque, et la vidéo montre davantage que pour Brigitte la provenance de son comportement. D'abord,

¹ *Ibid.*, p. 198-199.

² *Ibid.*, p. 198.

Mario subit l'influence visiblement machiste de ses semblables, particulièrement celle du Roi de l'aiguisage, son complice dans la vidéo :

Tu connais rien là-dedans, toi. Ça me donne une idée de te faire sauter la tête. Voyons donc, tu peux pas être avancé plus loin que t'es là. Je t'ai pourtant ben éduqué, je t'ai pourtant ben montré. Qu'est-ce qu'il se passe, qu'est-ce qu'il arrive avec toi ? Te faire sacrer une volée par une femme, voyons donc¹.

Il semble ensuite que son comportement phallocentrique prenne racine dans l'influence des stars du cinéma et des vedettes de la chanson, telles que Steve McQueen, Johnny Farrago ou Pierre Lalonde, qu'il cite comme exemple à suivre dans son discours. Dans ces conditions, Mario ne peut que s'inscrire en contre-pied contre le modèle matriarcal :

Moi je veux pas passer ma vie comme ma mère l'a passée avec mon père et mon père l'a passée avec ma mère. Ma mère a jamais été capable de décider si elle changeait de *shorts* ou si elle changeait de bas elle-même. Elle était toujours obligée d'en discuter avec le bonhomme, ou bien le bonhomme en discute avec la bonne femme².

Ainsi, les deux protagonistes adoptent un modèle prescrit dans leur société à l'époque du tournage, mais le modèle masculin ne s'est pas encore tout à fait adapté au changement identitaire opéré chez la femme, d'où la dispute qui se termine finalement par une rupture. Dans les autres vidéos de cette catégorie, l'analyse de la problématique existentielle des personnages permettrait un éclairage tout aussi pertinent sur la société que celui apporté par *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, en ce qui concerne toutefois d'autres aspects, comme la marginalité dans *Toi t'es-tu Lucky ?* et *Quiconque meurt, meurt à douleur*.

Dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, l'extériorisation de la problématique existentielle du personnage se trouve renforcée sur le plan formel. D'abord, au niveau visuel, la confession du personnage s'effectue parallèlement à un dévoilement corporel qui agit en tant que métaphore. En effet, le danseur qui expose son anatomie devant la caméra au début de la vidéo réapparaît à la toute fin, alors que Mario, assis sur le perron, ne cesse de répéter les mêmes paroles, en une sorte d'épilogue confus : l'homme, toujours nu, parade en arrière plan, à travers l'embrasement de la porte qui fait office de second cadre dans l'image, de trouée

¹ Morin, *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, op. cit.

² *Idem*.

dans laquelle le spectateur se trouve plongé¹. Cette image dans l'image agit en tant que miroir du personnage en avant-plan qui dévoile à la fois sa problématique et, comme nous l'avons explicité plus haut, celle du spectateur. L'extériorisation du conflit du personnage est également renforcée par l'utilisation du gros plan : « Si un visage isolé et agrandi nous fait face, nous ne pensons plus à quelque lieu que ce soit, ni à aucun environnement. Même si nous venons de le voir au milieu d'une foule, nous sommes à présent brusquement seuls avec lui, en tête à tête². » Qui plus est, cette promiscuité entre le spectateur et le personnage est consolidée par la mauvaise qualité de l'enregistrement sonore, autant en ce qui concerne les voix que la musique provenant de l'intérieur du bar, ce qui force le spectateur à tendre davantage l'oreille, à se rapprocher physiquement de l'image, pour saisir le propos.

Cette proximité du spectateur avec le personnage, aux plans physique et mental, produit un malaise que Philippe Gajan explique par le fait

d'avoir transgressé un tabou : la ligne qui nous sépare d'eux ; celle en deçà de laquelle nous aurions été voyeurs et donc jouisseurs, mais qui, une fois franchie, nous rend complices et donc en situation de partage. Ainsi, le « réel » inoffensif a mué pour donner lieu à un profond questionnement sur notre identité collective³.

Ainsi, la fiction permet l'émergence d'un conflit donnant lieu à une certaine vérité, mais n'explique pas le trouble que ressent le spectateur devant cet étalage d'intimité ; c'est l'aspect documentaire qui suscite chez le spectateur un sentiment d'identification avec le personnage et d'étalage de son intériorité qui rend les vidéos de cette catégorie si perturbantes.

¹ Voir photogramme 31.

² Bela Balazs, *L'esprit du cinéma*, Paris, Éditions Payot, 1977, p. 130.

³ Philippe Gajan, « Profession : médiateur du réel », dans *24 images*, no 102, été 2000, p. 21.

CHAPITRE 4

LES FILMS DE FICTION

L'art est un mensonge qui nous permet de dévoiler la vérité.
Pablo Picasso

Contrairement aux films et vidéos des catégories précédentes, qui sont tournés selon une méthode entremêlant à différents degrés les approches documentaire et fictionnelle, les films de ce groupe que nous nommons « films de fiction », soit *Requiem pour un beau sans cœur*, *Windigo*, *Le nèg'* et *Que Dieu bénisse l'Amérique*, sont forgés de toutes pièces, ce qui les dissocie en apparence de la vérité qui s'est révélée jusqu'ici dans l'œuvre de Morin par un alliage entre documentaire et fiction. Mais en apparence seulement, à la fois parce qu'un contenu tiré de la réalité ressurgit à travers la feintise et s'y fusionne pour produire sur le spectateur une « puissance du possible » et parce que le cinéaste explore le thème de la vérité dans la dimension méta-filmique. Pour comprendre ce phénomène, nous prendrons pour exemple *Le nèg'*, qui nous paraît le plus intéressant en ce sens, sans toutefois négliger les autres films du groupe auquel il se rattache. Plus précisément, nous cernerons en premier lieu les éléments réels qui ont servi de fondement au film et verrons de quelle façon la fiction s'élabore à partir de ces éléments au cours des diverses étapes de la réalisation. Puis, il sera question de l'incidence de cette fictionnalisation du réel, reconnaissable comme telle par le spectateur, sur l'expérience de visionnage et de la réflexion sous-jacente au film.

1. Description

Comme nous l'avons souligné plus haut, *Le nèg'* s'inscrit dans la lignée des films de fiction conventionnels, c'est-à-dire que la représentation est construite selon les modalités d'un scénario préalable. Le synopsis témoigne, d'ailleurs, de ce mode de fabrication :

En pleine nuit, dans la campagne profonde du Québec, un adolescent noir en révolte démolit une statue représentant un nègre qui pêche. Cédulie et Polo, son fils

déficient, sortent de la maison avec un fusil. Un voisin, Bertrand, puis un groupe de fêtards éméchés, Tâton, Canard, Josée et Samantha, s'arrêtent pour voir ce qui se passe. On ne s'entend pas sur le sort à faire subir au jeune homme de couleur. L'alcool aidant, de vieilles querelles refont surface¹.

Sur le plan de la forme, le récit se présente sous le mode d'une enquête policière typique : deux enquêteurs arrivent sur les lieux d'un crime et doivent reconstituer les événements qui ont mené à la mort des deux victimes qu'ils trouvent sur place, soit l'adolescent de race noire, en coma neurovégétatif, et Cédulie, décédée d'un coup de feu dans la poitrine. Pour élucider l'affaire, les deux hommes collectent des preuves tangibles sur la scène du crime et prennent les dépositions des témoins : Bertrand, Canard, Tâton et Samantha. Mise à part cette dernière, absente au moment du drame, tous soutiennent que c'est le jeune qui a tiré accidentellement sur Cédulie alors que Canard tentait de lui soutirer l'arme. Martial, le policier du secteur, l'aurait ensuite croisé sur son chemin et abattu en situation de légitime défense. Parallèlement à ces dépositions, le spectateur assiste à la reconstitution du drame dans l'imaginaire de Polo, par le biais de figurines évoquant les personnages de l'histoire, ce qui lui permet de départager le vrai et le faux dans les récits des témoins et de comprendre que ce n'est pas le jeune noir, mais Josée qui, dans un délire d'alcool et de jalousie, a tiré accidentellement le projectile qui a abouti dans la poitrine de Cédulie. Comme Polo n'a pas été témoin de la suite des événements, il revient au spectateur de la déduire. Chose certaine, Martial n'a pas fait feu sur l'adolescent pour se défendre, car l'arme de ce dernier était vide à ce moment-là.

2. Dispositif de création

Malgré le fait que son processus de création corresponde à celui normalement mis en œuvre dans un film de fiction classique, *Le nèg'* comporte une certaine part d'éléments réels, c'est-à-dire d'éléments qui trouvent un référent dans la réalité et n'en trahissent pas la nature, lesquels sont insérés dans le cadre d'une fiction au cours de la réalisation.

¹ Robert Morin, *Le nèg'*, produit par La Coop Vidéo de Montréal et Les Productions 23, 2003. Pour plus de détails, un découpage séquentiel a été ajouté en annexe 4.

2.1. Fondement réel

D'abord, l'élément déclencheur du récit émane d'une histoire vécue. Dans une entrevue, Morin soutient effectivement que la destruction de la statue par le jeune noir tire son origine d'une confession qui lui a été faite par Normand Brathwaite, une personnalité québécoise connue :

J'étais caméraman pour un film de Jean-Pierre Saint-Louis sur la Ligue nationale d'improvisation, et Brathwaite m'a raconté que plus jeune, il avait pété des statues de Nègres sur les pelouses de son quartier, par révolte contre le symbole qu'elles représentaient pour lui¹.

Le récit de *Requiem pour un beau sans-cœur*, selon René Homier-Roy, procède également de faits réels : « On ne nous le dit pas, mais cette histoire en forme de cavale est proche parente de celle de Richard Blass, un criminel baveux qui, à force de se moquer de la police, connut il y a quelques années une mort extrêmement brutale². » En revanche, dans *Windigo*, l'analogie que certains ont cru voir entre le récit du film et la crise d'Oka ne naît que d'un concours de circonstances : « Le premier scénario a vu le jour en 1988, avant la crise d'Oka, à l'époque où les médias ne s'intéressaient à peu près pas aux autochtones³ ». La question de la genèse, pour ce qui est de *Que Dieu bénisse l'Amérique*, n'a quant à elle jamais été abordée en public par Morin ; cela dit, la source d'inspiration principale apparaît explicitement dans le récit : l'action se déroule le jour des attentats terroristes du onze septembre deux mille un.

La plupart des films de cette catégorie, non seulement sont inspirés par des faits divers, mais sont basés sur des problématiques réelles, aisément identifiables dans la réalité sociale ; en ce sens, il s'agit de fictions « réalistes ». Dans *Le nèg'*, l'action prend effectivement place dans un secteur agricole au Québec, et l'escalade de violence qui conduit au drame découle directement des conflits propres aux habitants de ces régions : frustrations engendrées par l'expropriation des terres au profit de multinationales, salaires anémiques et haut taux de chômage, rapport aux immigrants strictement axé sur une perception biaisée par les médias

¹ Morin, propos tirés de Pierre Barrette et Marco de Blois, « *Le nèg'* : entretien avec Robert Morin » dans *24 images*, n° 114, hiver 2003, p. 40.

² René Homier-Roy, « BUM-bum-BUM-bum : les derniers jours d'un bandit pas gentil vus à travers les yeux de ceux qui l'ont aimé et haï » dans *L'actualité*, vol. 17, n° 15, 1^{er} octobre 1992, p. 74.

³ Morin, propos tirés de Marco de Blois, « *Windigo* : entretien avec Robert Morin » dans *24 images*, n° 75, déc./janv. 1994-1995, p. 6.

d'information, manque d'éducation, etc. Dans *Que Dieu bénisse l'Amérique*, le récit se déroule, quant à lui, dans une banlieue dont on exploite la réalité quotidienne ; en revanche, contrairement au *Nèg'*, les thèmes abordés sont plus généraux. Il y a bien sûr le voyeurisme et le commérage, propres à ce genre de quartier, mais le problème des prédateurs sexuels et celui des tueurs en série ne sont pas spécifiques au milieu. Dans *Windigo*, le récit ne met pas en scène la société autochtone comme telle, bien qu'il en dévoile certains aspects, mais les problématiques abordées sont tout autant liées que les deux autres films à des problèmes sociaux : dépossession du territoire, situation économique précaire, etc.

Les personnages de ces récits, surtout ceux du *Nèg'* et de *Que Dieu bénisse l'Amérique*, sont également construits à partir des valeurs, du comportement, des expressions langagières, de la tenue vestimentaire des habitants vivant dans les milieux dépeints par le film ; en fait, peut-être sont-ils plus exactement élaborés à partir d'apriorismes. Dans *Le nèg'*, par exemple, le personnage de Tâton évoque un archétype des régions agricoles par son statut (bénéficiaire de l'Aide sociale), sa coupe de cheveux et sa moustache, sa grosse camionnette et par le fait qu'il ramène chez lui la danseuse du bar du coin le vendredi soir. Que les personnages soient caricaturaux pour certains n'enlève rien au fait qu'ils trouvent leur origine dans la réalité sociale ; d'ailleurs, Morin le souligne lui-même :

Pour moi, il y a tout un aspect caricatural dans les personnages. Canard avec ses tics, l'autre avec sa coupe Longueuil, ce ne sont pas des portraits réalistes. Consciemment, j'ai voulu m'approcher d'Elvis Gratton. Il y a une part de caricature dans le personnage de Falardeau, mais essentiellement, il vient de la réalité¹.

Dans *Que Dieu bénisse l'Amérique*, comparativement au *Nèg'*, les personnages sont moins créés à partir de stéréotypes concernant les habitants des banlieues qu'investis du mode de vie propre à ce milieu : propension à se déplacer au moyen de la voiture, goût marqué pour les restaurants de type « buffet-à-volonté », attirance pour un univers aseptisé, etc.

¹ Morin, propos tirés de Barrette et de Blois, *op. cit.*, p. 45.

2.2. Surenchère de la fiction

Ces éléments réels, voire dans certains cas factuels, servent de matériau au cinéaste pour l'élaboration d'un monde fictionnel, et cette fictionnalisation s'opère graduellement au cours des différentes phases de la réalisation. À l'écriture du scénario, d'abord, la fiction découle de la fusion d'éléments certes issus du réel, mais qui n'ont entre eux aucun lien dans la vraie vie. En effet, Morin manipule la réalité par l'insertion de l'anecdote de Brathwaite dans le contexte des régions au Québec, selon la logique narrative propre aux pièces de Tennessee Williams :

Le vrai déclencheur est venu en relisant une pièce de Tennessee Williams. Souvent, dans ses grandes pièces, on trouve un tissu serré de gens qui se connaissent, un milieu dans lequel règne une espèce de loi d'*omertà*, et lorsqu'un corps étranger entre en scène, une réaction en chaîne se déclenche. Je cherchais donc un élément, un corps étranger banal qui serait un déclencheur de drame et c'est là que l'anecdote de Normand [Brathwaite] m'est revenue à l'esprit¹.

Autrement dit, la fiction apparaît dans ce film sous un mode hypothétique : que se passerait-il si un jeune noir détruisait une statue de nègre qui pêche dans une région éloignée au Québec, proche des sociétés décrites dans le théâtre de l'auteur américain ? À partir de cette prémisse, Morin imagine des personnages et des situations qui, en dépit du fait qu'ils s'inspirent du monde réel, n'y trouvent aucun référent direct. Dans *Windigo*, il opère de la même façon que dans *Le nèg'* pour créer sa fiction, mais il s'agit toutefois davantage d'une transposition que d'une simple similarité sur le plan de la logique narrative :

J'avais le goût d'adapter un roman et de le transposer dans un contexte québécois, et j'ai donc choisi *Heart of Darkness* de Joseph Conrad. Pensant au colonel Kurtz, je me suis demandé : quel capoté pourrait-on retrouver tapi au fond des bois ? Ce personnage est devenu Eddy Laroche, un autochtone, un homme remarquable, très intelligent, mais fou. Puis l'indépendance des Indiens s'est imposée d'elle-même².

Comme dans tous les films de fiction, ces scénarios bâtis à partir d'éléments réels servent d'assise à l'intrusion d'une seconde part de fiction qui se manifeste à l'étape suivante, soit au tournage. En effet, la mise en image d'un film de fiction implique normalement une refonte du scénario, laquelle sollicite également la création, ne serait-ce que par l'imprécision

¹ *Idem*, p. 40.

² Morin, propos tirés de De Blois, « Windigo : entretien avec Robert Morin », *op. cit.*, p. 6.

de l'écriture ou de quelconques imprévus. Dans *Le nèg'*, le phénomène se trouve amplifié par rapport à un film tourné plus conventionnellement, à cause de l'absence de dialogues dans le scénario. Cette carence force effectivement les acteurs non plus seulement à interpréter leur personnage comme ils le font normalement, mais à créer leur propos à partir de leur propre expérience du réel et des informations contenues dans le canevas. Du coup, le créateur se pluralise, et une part de fiction qui n'était pas incluse dans le scénario engendre dans la représentation des figures dont l'origine se brouille dans la multiplicité.

La réalité filmique élaborée au scénario, puis au tournage par la mise en image du récit et le concours des acteurs, subit un troisième modelage au cours du montage. Généralement, cette dernière phase de la production exige du réalisateur qu'il repense son film ou, du moins, qu'il en modifie certains aspects qui n'ont pas fonctionné au tournage. Le montage du *Nèg'*, s'inscrit dans cette lignée, d'autant plus que cette étape, plutôt que de clore le processus créatif, relance l'écriture. En effet, pour faire ce film, Morin a enchaîné les séances d'improvisation filmées et les séances de scénarisation à partir du montage des scènes, si bien que le film résulte de trois versions :

J'ai donné un canevas aux acteurs, et sur le lieu de tournage, on a fait une première version des scènes importantes, en vidéo, pendant lesquelles ils ont développé leur personnage en improvisant. Ensuite j'ai réécrit les scènes en utilisant les meilleures des premières improvisations et de là, on est retourné en improvisation pour une deuxième version en vidéo. J'ai utilisé cette version pour écrire un scénario, qu'on a ensuite tourné en 16/35¹.

En procédant de cette façon, Morin s'assure d'une part de profiter au maximum du contenu fictionnel prodigué par ses acteurs, en gardant un contrôle absolu sur la création qu'engendre l'application d'une telle mécanique, et d'autre part d'exploiter les différentes possibilités scénaristiques pouvant survenir durant la réalisation. Du coup, le montage de ce film représente un véritable travail de création, comparable à celui mis en œuvre à l'écriture du scénario, et permet à la fiction de devenir une réalité par elle-même, qui ne se confond plus du tout avec la vraie vie, laquelle constitue pourtant son matériau de base.

¹ Morin, propos tirés de Barrette et de Blois, *op. cit.*, p. 42.

À la fois indépendante et en relation avec le réel, cette réalité filmique s'enrichit d'une nouvelle part de fiction au visionnage, comme dans *Le voleur vit en enfer* et dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, bien que l'imagination du spectateur soit moins sollicitée par un contenu documentaire qui déborde la diégèse que par un récit intentionnellement lacunaire. En effet, le réalisateur fonde son film sur cinq témoignages, cinq points de vue nécessairement partiels puisque incarnés dans des personnages qui, pour servir leurs intérêts ou parce qu'ils n'ont pas assisté au drame, produisent des récits incomplets. De ce fait, plusieurs questions restent en suspens ; par exemple, le spectateur doit spéculer sur les motifs qui ont amené le jeune noir à se retrouver dans ce contexte, à rester muet pendant sa captivité, à s'emparer de la carabine suite à la mort de Cédulie, à tirer dans le pare-brise du camion de Bertrand, etc. Toutes ces questions qui surviennent au cours du film, voire même une fois celui-ci terminé, obligent le spectateur à trouver les réponses par lui-même, au moyen de son imagination et de sa propre expérience du réel, ce qui multiplie les possibilités interprétatives et enclenche en quelque sorte la création d'une fiction à partir de la fiction.

3. Contrat de lecture

Même si elle s'inspire d'éléments issus de la vraie vie, la fictionnalisation de la réalité opérée dans *Le nèg'* ne vise pas à confondre le spectateur sur la nature du genre auquel le film appartient, comme c'est le cas dans les catégories précédentes. Au contraire, le film apparaît d'emblée comme une feintise ludique partagée, pour employer le terme de Schaeffer, et cette particularité est décelée par le spectateur sous différents plans.

3.1. Indices de fiction

D'abord, les films de cette catégorie instaurent une lecture fictivisante par le contexte de projection, soit en créant un univers d'attente. En effet, contrairement aux documents des catégories précédentes, *Requiem pour un beau sans-cœur*, *Windigo*, *Le nèg'* et *Que Dieu bénisse l'Amérique* ont tous été présentés au départ dans des salles de cinéma, ce qui, comme nous l'avons vu avec Schaeffer au premier chapitre, contribue avant même que les premières images n'aient défilé sur l'écran à lancer le processus d'immersion fictionnelle, par le simple

fait que les films documentaires ne tiennent que rarement l'affiche au cinéma. Qui plus est, la plupart des films de cette catégorie ont joui d'une campagne publicitaire importante, laquelle a d'ailleurs été consolidée pour *Le nèg'* par une polémique sur le thème du racisme ; par conséquent, le spectateur informé s'attend à la projection d'une fiction au moment d'aller voir le film. Ensuite, comme pour la plupart des films du genre, la forme du générique et surtout le contenu de celui-ci conforte le spectateur dans ses attentes, ne serait-ce que par l'apparition de noms connus ou par l'implication de la SODEC¹ dans le projet.

Pour le spectateur dépourvu d'un savoir paratextuel, l'aspect général de la présentation, dans tous les films de cette catégorie, suffit à lancer une lecture fictivisante. Premièrement, la facture visuelle porte à croire que la réalité n'a pas été saisie alors qu'elle se déroulait, mais qu'elle a été organisée pour la caméra, selon les désirs du cinéaste. Les images, par exemple, jouissent d'une composition picturale et d'une plasticité (des couleurs éclatantes, notamment) trahissant la mise en scène. Dans *Le nèg'*, cette esthétisation se trouve d'ailleurs accentuée dans les scènes infographiques évoquant l'imaginaire de Polo. De façon tout aussi implicite, le montage des images dans les films de cette catégorie implique également que la réalité filmique se conforme à un récit conçu au préalable, car celles-ci sont reliées entre elles par le biais du mouvement. Un raccord opéré en parfaite continuité entre un premier plan montrant des personnages courir vers une maison et un deuxième montrant les mêmes personnages entrer dans cette même maison, comme c'est le cas au début du *Nèg'*, insinue effectivement la planification des événements, ne serait-ce que pour déplacer l'appareil. De manière non moins suggestive, la présence d'une musique renforçant le caractère dramatique de certaines des scènes du film déclenche tout autant une lecture fictivisante des événements.

Le spectateur face aux films de cette catégorie ne se croit pas en présence d'une fiction qu'à cause d'éléments extra-diégétiques et d'indices formels, il décèle également la nature fictionnelle de la représentation par les modalités du récit. Dans *Le nèg'*, tout comme dans *Que Dieu bénisse l'Amérique* et *Requiem pour un beau sans-cœur*, le caractère fictif du récit provient au premier abord d'une structure narrative qui reproduit celle des récits policiers, genre prisé tant au cinéma qu'en littérature. Ces films renferment effectivement les pièces maitresses du polar, telles que répertoriées par Pierre Boileau et Thomas Narcejac dans

¹ Société de développement des entreprises culturelles.

Le roman policier, à savoir le crime mystérieux, le détective et l'enquête. Plus précisément, ces trois films que nous avons liés au genre amplifient la dimension de l'enquête, de sorte que le spectateur se trouve confronté à un jeu qui consiste à résoudre l'intrigue avant que les enquêteurs n'y parviennent. Mais peu importe la forme particulière de récit policier endossée par ces récits, le seul fait qu'ils en comportent les principaux ingrédients conduit le spectateur à reconnaître la présence d'une mise en scène des actions au service du film.

Les films de cette catégorie engagent en outre une lecture fictivisante de l'image par de multiples références intertextuelles. Dans *Le nèg'*, le récit évoque évidemment les pièces de Tennessee Williams, à partir desquelles Morin a élaboré l'intrigue, non seulement grâce à une logique narrative ainsi qu'un contexte agricole propres au théâtre de l'auteur américain, mais en se conformant aux modalités du théâtre classique. Le film respecte, en effet, la règle des trois unités aristotéliennes, c'est-à-dire que l'action poursuit une visée unique, survient à l'intérieur d'une seule journée et reste confinée à quelques emplacements. Dans *Windigo*, plus aisément que dans *Le nèg'*, le spectateur peut établir un rapprochement avec le roman de Joseph Conrad dont il constitue une transposition, ou encore le film de Francis Ford Coppola, une adaptation du même roman, et déceler de cette manière la nature fictionnelle du récit. Dans tous les films de cette catégorie, pour un spectateur qui dispose d'une connaissance de l'œuvre complète de Morin, la fiction se révèle en outre par une intertextualité liant les films entre eux, notamment par le biais d'objets récurrents (grenouilles, miroirs) et de bulletins de nouvelles renvoyant aux autres films. Par exemple, dans *Windigo*, le lecteur de nouvelles annonce l'évasion de Régis Savoie, le personnage de *Requiem pour un beau sans-cœur* et, dans *Le nèg'*, il évoque la prise d'otages de *Quiconque meurt, meurt à douleur*.

3.2. Effet documentarisant

S'il affiche clairement comme des fictions les films de cette catégorie, Morin utilise néanmoins des événements réels pour en accroître le réalisme, à la manière de la fiction documentarisée, telle que décrite par Marsolais. Cette méthode est particulièrement utilisée dans *Que Dieu bénisse l'Amérique*, dont le récit se déroule le jour du onze septembre deux mille un. Le réalisateur introduit, en ce sens, à plusieurs reprises, les bulletins informatifs qui

ont marqué cette journée afin de rehausser le climat d'authenticité du film. Dans *Windigo*, le même procédé est employé par Morin, mais, contrairement à *Que Dieu bénisse l'Amérique*, les documents ne sont qu'une simulation. Par exemple, au début du film, un bulletin de nouvelles télévisé annonce la prise en possession par un groupe d'autochtones d'un territoire dans le nord québécois et leur déclaration d'indépendance. Dans *Le nèg'*, bien que le film ne comporte aucun événement réel en arrière-plan, un accent est mis sur le milieu et les lieux réels dans lesquels se déroule l'action, par le biais des observations de l'enquêteur, ce qui rehausse également le climat d'authenticité du film, un peu de la même manière que les événements réels le permettent dans *Que Dieu bénisse l'Amérique* et dans *Windigo*.

4. La vérité

Même s'ils ne sont pas le résultat d'un dispositif de création qui entremêle les genres et qu'ils ne proposent pas au spectateur un contrat de lecture ambivalent, *Le nèg'* ainsi que les autres films de cette catégorie engendrent également des conséquences sur la vérité, à la fois grâce aux modalités par lesquelles se construit le récit et par une réflexion sur la question dans la dimension méta-filmique, tributaire des particularités du récit policier.

4.1. La puissance du possible

D'abord, bien qu'elle instaure un contrat de lecture tout à fait clair, la fictionnalisation de la réalité dans *Le nèg'* produit une vérité, voire une puissance, non pas une puissance du vrai ou du faux, comme dans les catégories précédentes, mais une puissance du possible, incitant le spectateur à reconsidérer le réel. Pour exercer son emprise, cette puissance procède d'un contexte particulièrement documenté et d'un contenu fictif élaboré à partir d'un élément contenu en germe dans ce contexte. Plus concrètement, Morin établit une suture entre le récit de son film et les régions éloignées au Québec sur un plan superficiel, notamment par le biais d'archétypes reconnaissables extérieurement ; puis, il hypertrophie dans un cadre fictif une potentialité présente dans ce milieu, ce qui permet l'émergence du drame : le racisme banal présent dans la réalité sociale représentée devenant dans le récit un racisme dangereux, susceptible de se réaliser concrètement. C'est en cela que la fictionnalisation d'éléments réels

produit dans ce film une puissance, parce qu'elle contraint le spectateur à reconsidérer tant les personnages dans la diégèse que les personnes réelles qu'elle évoque.

Pour s'opérer, cette puissance exige cependant du récit qu'il soit vraisemblable ; autrement dit, elle doit s'appuyer sur une vérité partagée entre l'auteur et le spectateur qui en cautionne la crédibilité. Au premier chapitre, nous avons défini la notion de vraisemblance en nous appuyant sur la théorie des mondes possibles de Kripke, qui soutient que la possibilité d'un monde se juge selon des critères de comparaison. Dans *La poétique*, Aristote précise en ce sens que « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable¹ », et la *règle des trois unités*, formulée par François Hédelin à partir des travaux d'Aristote², à laquelle répond *Le nèg'*, permet au dramaturge d'établir cette vraisemblance. D'abord, selon le dramaturge et théoricien du théâtre, pour qu'une pièce de théâtre ou un film soit reçu comme *vraisemblable*, il faut que le récit réponde à une unité d'action, c'est-à-dire qu'il évite de multiplier les intrigues secondaires pour permettre au spectateur de concentrer son attention sur le point essentiel. Qui plus est, les actions de cette intrigue doivent être liées et nécessaires, contenir des éléments qui exercent obligatoirement une influence sur le dénouement final : « les parties que constituent les faits doivent être agencées de telle sorte que, si l'une d'entre elles est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué ou bouleversé³. » Ensuite, un peu comme nous l'avions établi au premier chapitre avec Jost et Gaudreault en ce qui concerne la transparence du récit, le temps de la représentation doit équivaloir de préférence au temps réel de l'action et, si possible, selon Aristote, tenir à l'intérieur d'une seule « révolution du soleil ». Pour qu'une pièce soit jugée comme étant vraisemblable, il faut en dernier lieu qu'elle se déroule en un lieu unique, pour les mêmes raisons que l'impératif du temps exige que l'action tienne en une journée.

¹ Aristote, *op. cit.*, p. 65.

² En fait, Hédelin a établi ce qui était contenu en germe chez Aristote. En effet, dans sa *Poétique*, si le philosophe traite explicitement de l'unité d'action, les unités de temps et de lieu ne sont à toute fin pratique pas développées, si ce n'est que la tragédie, explique-t-on, doit se dérouler « durant une seule révolution du soleil », ce qui, d'ailleurs, porte à confusion parce que ce peut tout autant désigner les douze heures d'une journée que les vingt-quatre heures astronomiques. Au sujet d'Hédelin et de sa règle des trois unités, voir *La pratique du théâtre*, Paris, Éditions Slatkine, 1996.

³ Aristote, *op. cit.*, p. 63.

Mais cette conception de la vraisemblance, si elle s'applique parfaitement pour *Le nèg'* et influe très certainement sur la crédibilité du récit, ne nous semble définir la notion qu'en contournant le problème. En fait, selon Gérard Genette, la condition de la vraisemblance, c'est simplement la nécessité de l'action dans la logique du récit ; autrement dit, la fin doit justifier le moyen :

C'est cette logique paradoxale de la fiction qui oblige à définir tout élément, toute unité du récit par son caractère fonctionnel, c'est-à-dire entre autres par sa corrélation avec une autre unité, et à rendre compte de la première (dans l'ordre de la temporalité narrative) par la seconde, et ainsi de suite — d'où il découle que la dernière est celle qui commande toutes les autres, et que rien ne commande : lieu essentiel de l'arbitraire, du moins dans l'immanence du récit lui-même, car il est ensuite loisible de lui chercher ailleurs toutes les déterminations psychologiques, historiques, esthétiques, etc. que l'on voudra¹.

En ce sens, *Le nèg'* s'avère être particulièrement vraisemblable, peut-être davantage que les autres films de cette catégorie, puisque toutes les actions sont motivées, d'une part par l'enquête policière, tout à fait légitime dans le cas d'un double meurtre, et d'autre part par le désir des protagonistes de l'histoire de protéger les intérêts de Josée Morin, situation justifiée elle-même à la fois par le sentiment de culpabilité des personnages et par le contexte dans lequel s'est produit l'événement en question. Ainsi, la logique narrative du *Nèg'* propose une *vérisimilitude*, c'est-à-dire une forme de vérité qui remplace l'exigence de référence propre à celle-ci par l'exemplarité d'un monde possible à l'intérieur d'un contexte donné.

La puissance du possible dans *Le nèg'* ne repose pas seulement sur la vraisemblance du récit, elle exige également pour se réaliser un jeu d'acteur permettant au spectateur de croire en la véracité des sentiments vécus par les personnages. En fait, l'authenticité des interprètes dépend de ce que Constantin Stanislavski nomme dans *La Formation de l'acteur* « la foi et le sens du vrai » :

La vérité ne peut être séparée de la *foi* ni la *foi* de la vérité. Elles ne peuvent exister l'une sans l'autre, et sans elles l'acteur est incapable de vivre son rôle et de créer. Tout ce qui se passe sur scène, à chaque instant, doit pouvoir convaincre tant

¹ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 94-95.

l'acteur que ses partenaires et que le public. Il doit leur faire croire en la possibilité dans la vie réelle de sentiments analogues à ceux qu'il éprouve sur scène¹.

Plus précisément, pour Stanislavski, il y a deux types de vérité : une vérité de l'action réelle, qui naît automatiquement, similaire à celle captée à l'image au moyen d'une caméra cachée dans *Le voleur vit en enfer*, et une vérité de la scène, tout aussi véridique que la première, même si elle provient d'actions, de décors et de personnes qui n'existent pas dans la réalité, et qui trouve son origine sur le plan de l'imagination artistique. Bien qu'elle soit à l'opposé de la caricature, cette conception du jeu d'acteur et son influence sur la vérité s'applique au film de Morin lorsque le drame éclate, soit durant le témoignage de Samantha. En effet, dans cette portion du récit, les acteurs passent d'une interprétation caricaturale à une interprétation réaliste, de l'imitation à l'exécution. Ce changement de registre est nécessaire pour que la puissance puisse se réaliser, car le spectateur ne doit pas seulement reconnaître des personnes réelles à travers des personnages fictifs, mais croire en la véracité de la situation.

D'ailleurs, cette puissance qui se manifeste dans le témoignage de Samantha et qui est rendue possible par un jeu d'acteur plus réaliste qu'au début du film, se trouve renforcée sur le plan formel. En effet, les témoignages centraux qui forment le récit sont relatés par des modes narratifs qui vont d'une forte médiation à une transparence quasi-complète, si bien que la dernière déposition, celle de Samantha, acquiert une crédibilité de contenu par rapport aux précédentes. Plus précisément, le premier témoignage présente les actions par le biais d'une focalisation et d'une ocularisation internes, c'est-à-dire au moyen d'une caméra subjective appuyée par une narration en voix hors champ ; du coup, le récit est biaisé par la perception du personnage à la fois sur le plan visuel et verbal. Les témoignages suivants, ceux de Canard et de Tâton, sont tout aussi subjectifs, même s'ils ne sont étayés d'aucune image : le premier consiste simplement en une narration, tandis que le deuxième s'accompagne d'une mimique sur les lieux du drame. Seul le témoignage de Samantha met en scène les événements de façon plus objective, toujours par le biais d'une focalisation interne certes, mais présentée en ocularisation zéro. Du fait, le spectateur a l'impression d'assister au drame tel qu'il a eu lieu, d'autant plus que le récit n'est pas non plus altéré par une narration en voix *off*.

¹ Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, Paris, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, 1986, p. 125.

Dans *Que Dieu bénisse l'Amérique*, une puissance apparaît également par un mélange de fiction et d'éléments réels. Contrairement au *Nèg'*, cette puissance découle cependant moins de l'amplification d'une potentialité chez des personnages particulièrement documentés que de la mise en parallèle de la diégèse avec un évènement réel, soit les attentats terroristes du onze septembre deux mille un. Bien qu'il ne traite pas du sujet même, le film se rapproche de cette tragédie par une similitude thématique : les deux récits mettent en scène des tentatives extrêmes par des individus pour remédier à une situation face à laquelle ils n'ont ni pouvoir ni solution. Dans un cas, il s'agit d'un policier désarmé face à un système judiciaire trop indulgent sur le plan des sentences octroyées aux délinquants sexuels ; de l'autre, de religieux islamiques impuissants devant un impérialisme occidental promulguant des valeurs qui contreviennent aux leurs. Autrement dit, Morin confronte le spectateur à une problématique locale, susceptible d'être comprise, afin que celui-ci établisse une connexion avec les attaques terroristes et qu'il repense l'évènement à la lumière des conclusions auxquelles il en arrive pour la situation qui le touche directement. Comme *Le nèg'*, le film génère donc une puissance, en incitant le spectateur à repenser les faits réels à la lumière de la diégèse.

4.2. *La question de la vérité dans la dimension méta-filmique*

Contrairement aux films et vidéos des catégories précédentes, les films de ce groupe ne se limitent pas à créer une vérité sur le plan phénoménologique, ils traitent de la thématique dans leur dimension méta-filmique. Cette réflexion sous-jacente aux films découle, d'abord, des modalités propres au genre auquel ils appartiennent, soit le récit policier. En effet, comme toutes les histoires du genre, ces films se fondent sur une enquête dont les conclusions non seulement dénouent l'intrigue, mais ouvrent la voie à des considérations plus générales sur la notion de vérité. Dans *Le nèg'*, par exemple, trois types de vérité cohabitent dans le récit : la première résulte des conclusions auxquelles parviennent les enquêteurs grâce aux révélations des principaux témoins de l'affaire. Si elle est authentique pour les policiers, cette vérité ne peut toutefois pas être admise par le spectateur, car celui-ci profite d'une focalisation qui l'avantage sur le plan de l'information et qui lui permet de reconnaître cette version comme étant mensongère. La deuxième vérité, que l'on peut qualifier de judiciaire, représente la version officielle, celle inscrite dans les rapports et présentée dans les médias d'information ;

or, cette version n'est pas plus près de la vérité que la première parce qu'elle se trouve biaisée par les intérêts personnels des policiers. Enfin, la troisième incarne la vérité au sens absolu, bien qu'elle soit issue de la mise en scène des événements dans l'imaginaire d'un déficient intellectuel. Cependant, elle n'est ni complète ni accessible pour les autres protagonistes, puisque, comme nous l'avons souligné précédemment, plusieurs questions restent sans réponse une fois le film terminé. Ainsi, il appert que l'aboutissement de l'enquête menée par les policiers dans ce film met en évidence la nature insaisissable et plurivoque de la vérité, et même, pourrait-on dire, que le vrai se trouve là où l'on s'y attend le moins.

Cette conception de la vérité trouve un écho dans *Requiem pour un beau sans-cœur* qui, comme pour la déposition de Bertrand dans *Le nèg'*, se présente sous forme de récits racontés au moyen d'images prises en caméra subjective soutenues par une narration en voix hors-champ. Plus précisément, le document

est composé de huit parties, huit différents points de vue, en caméra subjective, correspondant chacun aux témoignages des gens que rencontre Régis Savoie pendant ses trois jours de cavale. Chacun raconte en toute subjectivité les moments forts de sa rencontre avec Savoie. Que les témoignages corroborent, se contredisent ou se complètent a peu d'importance car toutes les versions servent à mettre en lumière autant la personnalité des témoins que celle de Savoie¹.

Si la vérité dans ce film semble procéder jusqu'ici strictement du regard d'autrui, d'une énonciation qui refuse toute forme de transparence, elle se manifeste également dans un sens plus près de l'absolu, non pas à travers une fantasmagorie hermétique comme dans *Le nèg'*, mais au moyen d'une image vidéo. En effet, à la fin de son périple, le personnage principal se filme pour produire la seule image objective du film, laquelle non seulement permet le dénouement de l'intrigue (qui est le délateur de Savoie ?), mais révèle au spectateur un aspect insoupçonné de la personnalité du fugitif (il est lui-même son propre délateur). Bien qu'elle apparaisse dans ce film par un autre moyen que dans *Le nèg'*, la vérité revêt un caractère tout aussi insaisissable, car on peut supposer que, compte tenu de la brutalité de l'incursion des policiers, cet élément de la preuve sera relégué aux oubliettes, voire détruit.

¹ Philippe Dubois, « Le centre et la périphérie : réflexions autour de trois films québécois récents » dans *24 images*, no 66, avril/mai 1993, p. 61.

Si le dénouement de l'intrigue dans la plupart des films policiers autorise certainement une réflexion similaire sur la question de la vérité, il semble que *Le nèg'* se particularise par rapport à ces derniers en alliant aux témoignages qui le composent différents modes narratifs, de sorte que la nature véridique ou mensongère des dépositions permet des considérations sur les formes qui leur sont associées, voire sur les documents de Morin des autres catégories, auxquels renvoient ces formes. D'abord, suivant la logique herméneutique du film, les quatre premiers témoignages sont mensongers, du moins inaptes à produire la vérité ; par extension, la même conclusion s'applique pour les formes cinématographiques qui leur sont jumelées, c'est-à-dire les images subjectives soutenues par une narration en voix hors-champ du récit de Bertrand et de celui du *Voleur vit en enfer* ; les gros plans d'un personnage narrateur dans le témoignage de Canard et dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours* ; et la mise en scène des actions à la façon d'une pièce de théâtre ou du cinéma de fiction dans les témoignages de Tâton et de Samantha, et dans les films de cette catégorie-ci. À ces formes narratives s'ajoute une nouvelle, non employée dans les films et vidéos des catégories précédentes, et que l'on peut qualifier de représentation pure, car son lien avec le réel est des plus ténus ; étonnamment, c'est cette forme qu'emprunte la seule déposition qui soit fidèle à la vérité, celle de Polo. Par conséquent, le film laisse entendre que le vrai procède du faux davantage que d'une simple correspondance entre l'image et la réalité ; en d'autres mots, nous en arrivons dans ce film au même constat que nous en sommes arrivés pour les films et vidéos des catégories précédentes, c'est-à-dire que le faux constitue une puissance créatrice de vrai, comme dans *Le voleur vit en enfer* et dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, si l'on comprend ces documents à la lumière de l'analyse que nous en avons faite.

CONCLUSION

Dans son exploration des formes vidéographiques et cinématographiques, Robert Morin poursuit une quête plus profonde que celle qui consiste simplement à entrecroiser les genres, soit celle de la vérité au cinéma, et la constance de cette quête particularise son œuvre par rapport aux autres cinématographies. Dans les films et les vidéos de la première catégorie, soit dans *Le voleur vit en enfer*, *Gus est encore dans l'armée*, *Yes Sir ! Madame...* et *Petit Pow ! Pow ! Noël*, le modèle d'entremêlement des genres mis en place par le réalisateur pour accéder à cette vérité se résume, dans un premier temps, à tourner des images « sur le vif », en usant de divers moyens pour préserver la nature du référent ; puis, à l'étape du montage, à construire un personnage narrateur, en s'inspirant autant du contenu des images que d'une expérience vécue du milieu dépeint par celles-ci. Ce cas de figure permet l'émergence de deux vérités : l'une documentaire, procédant d'images conformes à la réalité reproduite ; l'autre fictionnelle, découlant d'un personnage qui, bien qu'il ne trouve aucun référent dans le monde réel, tient un propos issu d'une expérience concrète du milieu face auquel il se trouve confronté. À ces deux types de vérité, nous en avons ajouté un troisième, peut-être plus profond que les deux premiers, et qui se rapproche de ce que Deleuze nomme une « puissance du faux », du moins qui se rapproche de l'une des formes de cette puissance, laquelle procède d'une indécidabilité entre le vrai et le faux. Si pour Deleuze l'impossibilité pour le spectateur de se prononcer sur ce qui relève de l'un et de l'autre procède du temps, dans les films et vidéos de cette catégorie, et dans *Le voleur vit en enfer* particulièrement, c'est davantage par l'insertion d'un personnage faussaire qui repense le contenu des images documentaires que la narration se fait falsifiante et que s'exerce la puissance.

Bien qu'elle diffère complètement de celle des films et vidéos de la première catégorie, la méthode d'entremêlement du documentaire et de la fiction des vidéos du second groupe, soit notamment celle de *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, *Le royaume est commencé*, *Ma richesse a causé mes privations*, *Il a gagné ses épaulettes*, *On se paye la gomme*, *Toi t'es-tu lucky ?*, *Le mystérieux Paul*, *La réception* et *Quiconque meurt, meurt à douleur*, poursuit cette même quête de la vérité au cinéma. En fait, dans les documents de cette catégorie, Morin met en place un dispositif de création qui consiste à fusionner les genres pour saisir la

problématique existentielle des personnes au centre de son projet. Dans ce dessein, il procède selon trois approches, comportant chacune un degré différent de fiction et de documentaire : la première, apparue plus ou moins fortuitement, concerne en particulier *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, et consiste à repérer dans une phase préparatoire une problématique existentielle chez la personne choisie et à mettre tout en œuvre au tournage pour permettre l'émergence de ce conflit devant la caméra. La deuxième approche, pratiquée de manière plus intentionnelle, reproduit le dispositif de la première, à cette exception près que le réalisateur construit un scénario en collaboration avec ses modèles et met carrément en scène les actions lors du tournage. La troisième approche, quant à elle, renverse la méthode : il ne s'agit plus de bâtir un scénario à partir du réel, mais d'insérer dans le cadre d'une fiction des personnes qui ont vécu une problématique similaire à celle des personnages qu'ils incarnent. Cela dit, peu importe le mode d'entremêlement des genres, ces vidéos créent un contrat de lecture tout aussi déstabilisant pour le spectateur que les documents de la catégorie précédente, et mettent celui-ci dans une position où il ne peut plus distinguer le vrai du faux, ce qui engendre une puissance, non pas par le biais d'un personnage narrateur qui comporte des similitudes avec le réalisateur, mais grâce à des personnages qui sont à l'écran à la fois eux-mêmes et autres, puisque différents et incomplets. Contrairement aux documents traités au chapitre précédent, un autre type de vérité apparaît également dans ces vidéos, une puissance que nous avons nommée « puissance du vrai », en opposition aux puissances du faux deleuziennes, parce que le vrai se manifeste à travers la fausseté, particulièrement lors de l'extériorisation par la personne filmée de sa problématique existentielle. Comme nous l'avons vu avec Ishaghpour et Deleuze, cette puissance procède de la phénoménalité du médium cinématographique, devant lequel on ne peut se soustraire de soi, et engendre une lecture sociale similaire à celle permise par le cinéma direct. En fait, dans les vidéos de cette catégorie, les personnages ne sont pas surpris en « flagrant délit de légender » comme le sont les protagonistes du direct, mais pris en flagrant délit d'extériorisation de leur problématique existentielle, ce qui traduit tout autant l'imaginaire de leur peuple et expose une certaine forme de vrai. C'est d'ailleurs en s'inscrivant dans un continuum social que cette vérité a pour effet de produire une sorte de malaise chez le spectateur, car elle émerge d'un personnage à travers lequel celui-ci peut se reconnaître, malgré toutes les dissemblances susceptibles de l'en distinguer.

Contrairement à ces vidéos, ainsi qu'aux documents de la catégorie précédente, *Requiem pour un beau sans-cœur*, *Windigo*, *Le nèg'* et *Que Dieu bénisse l'Amérique* sont construits à la manière de fictions conventionnelles et perçus comme tels par le spectateur. En revanche, le récit de chacun de ces films s'inspire d'éléments issus de la réalité, sans doute comme tous les films du genre, si ce n'est qu'une partie de ce contenu provient d'une réalité sociale et que sa fictionnalisation en représente une hypertrophie. En effet, le cinéaste articule le récit de ces films à partir d'une problématique présente en germe dans un milieu social et y introduit des stéréotypes de personnes réelles qui poussent cette situation embryonnaire jusqu'à ce qu'elle devienne dramatique, de sorte que le spectateur se trouve forcé de reconsidérer non seulement les personnages du film, mais les personnes auxquelles ceux-ci renvoient. Parallèlement à cette forme de vérité que nous avons nommée « puissance du possible », en contrepartie aux deux autres types de puissance et parce qu'elle conduit le spectateur à reconsidérer la réalité à partir d'une potentialité contenue de façon latente dans celle-ci, une réflexion sur la question de la vérité au cinéma apparaît dans la dimension méta-filmique de ces documents, par le truchement des modalités propres au récit policier, ce qui jette un éclairage supplémentaire sur l'œuvre que nous étudions. Dans *Le nèg'*, notamment, Morin remet en cause les capacités du cinéma à produire une vérité, en associant aux témoignages de l'enquête différents modes narratifs et en alliant le seul témoignage véridique à la forme la plus éloignée de la réalité : des images infographiques représentant le point de vue d'un déficient mental. Autrement dit, le réalisateur sous-entend par ce choix que le faux est seul vecteur de vrai, c'est-à-dire qu'il en arrive symboliquement à la même conclusion que nous a conduits l'analyse des rapports entre le documentaire et la fiction dans les différentes catégories de son œuvre.

BIBLIOGRAPHIE

A. Corpus étudié (filmographie/vidéographie)

- MORIN, Robert, *Gus est encore dans l'armée*, La Coop Vidéo de Montréal, 1980, 20 min.
- MORIN, Robert, *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, La Coop Vidéo de Montréal, 1980, 27 min.
- MORIN, Robert, *Le royaume est commencé*, La Coop Vidéo de Montréal, 1980, 52 min.
- MORIN, Robert, *Il a gagné ses épaulettes*, La Coop Vidéo de Montréal, 1981, 47 min.
- MORIN, Robert, *Ma richesse a causé mes privations*, La Coop Vidéo de Montréal, 1982, 26 min.
- MORIN, Robert, *Le voleur vit en enfer*, Lorraine Dufour, La Coop Vidéo de Montréal, 1984, 19 min.
- MORIN, Robert, *Le mystérieux Paul*, Lorraine Dufour, La Coop Vidéo de Montréal, 1983, 27 min.
- MORIN, Robert, *Toi t'es-tu lucky ?*, La Coop Vidéo de Montréal, 1984, 25 min.
- MORIN, Robert, *La réception*, Lorraine Dufour, La Coop Vidéo de Montréal, M.D.V. inc., 1989, 77 min.
- MORIN, Robert, *Requiem pour un beau sans-cœur*, La Coop Vidéo de Montréal, 1992, 92 min.
- MORIN, Robert, *Yes Sir ! Madame...*, La Coop Vidéo de Montréal, Morin-Dufour vidéo inc., 1994, 75 min.
- MORIN, Robert, *Windigo*, Lux films, 1994, 97 min.
- MORIN, Robert, *Quiconque meurt, meurt à douleur*, Lorraine Dufour, La Coop Vidéo de Montréal, 1997, 90 min.
- MORIN, Robert, *Le nèg'*, La Coop Vidéo de Montréal et Les Productions 23, 2003, 92 min.
- MORIN, Robert, *Petit Pow ! Pow ! Noël*, Robert Morin (F pour film) et La Coop Vidéo de Montréal, 2005, 91 min.
- MORIN, Robert, *Que Dieu bénisse l'Amérique*, La Coop Vidéo de Montréal, 2005, 105 min.

B. Corpus théorique sur Robert Morin

- BARRETTE, Pierre et Marco DE BLOIS, « *Le nèg'* : entretien avec Robert Morin » dans *24 images*, n° 114, hiver 2003, p. 40-46.
- BOYER, Jean-Pierre, Fabrice MONTAL et Georges PRIVET, *Moments donnés (Robert Morin : entrevue(s))*, Montréal, Vidéographe Éditions, 2002, 171 p.
- DE BLOIS, Marco, « Windigo : entretien avec Robert Morin » dans *24 images*, n° 75, déc./janv. 1994-1995, p. 6-11.
- DE BLOIS, Marco, « Autoportraits obscènes : l'indécence chez Robert Morin » dans *24 images*, no 102, été 2000, p. 27-29.
- DUBOIS, Philippe, « Le centre et la périphérie : réflexions autour de trois films québécois récents » dans *24 images*, n° 66, avril/mai 1993, p. 59-62.
- GAJAN, Philippe, « Profession : médiateur du réel », dans *24 images*, n° 102, été 2000, p. 19-21.
- GALIERO, Simon, « Robert Morin sur le divan », dans *24 images*, n° 124, automne 2005, p. 41-45.
- GARNEAU, Michèle, « Les vidéos de Morin et Dufour : un nouveau pacte avec la fiction » dans *La revue de la cinémathèque*, no 8, oct.-nov. 1990, p. 6-8.
- HOMIER-ROY, René, « BUM-bum-BUM-bum : les derniers jours d'un bandit pas gentil vus à travers les yeux de ceux qui l'ont aimé et haï » dans *L'actualité*, vol. 17, n° 15, 1^{er} octobre 1992, p. 74.
- MORIN, Robert, « Hercule ou la reine de Lydie », dans *24 images*, n° 100, hiver 2000, p. 41.
- MORIN, Robert, *Acceptez-vous les frais ?*, Richard Jutras, La Coop Vidéo de Montréal, Vidéographe, 1989, 57 min.
- THIBAUT, Geneviève, « Parcours du vidéaste (1976-1997) : la série noire d'un maître occulte » dans *24 images*, n° 112-113, été/automne 2002, p. 66-67.

C. Corpus théorique sur le cinéma

- AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, Éditions Nathan, 1990, 248 p.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1980, 192 p.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, 372 p.

- BALAZS, Bela, *L'esprit du cinéma*, Paris, Éditions Payot, 1977, 298 p.
- BEAUVAIS, Yann et Jean-Pierre BOUHOURS, « Le Je à la caméra » dans *Le Je filmé*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995, 92 p.
- BETTON, Gérard, *Esthétique du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, 127 p.
- CURRIE, Gregory, « Film, reality and illusion », dans *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Wisconsin, David Bordwell and Noel Carroll eds., The University of Wisconsin Press, 1996, p. 325-344.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 298 p.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image- temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 378 p.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Réalité de l'image, image de la réalité » dans *Champs visuels (revue interdisciplinaire de recherches sur l'image)*, n° 2, juin 1996, p. 9-18.
- GAUTHIER, Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Éditions Armand Collin, 2005, 351 p.
- HÊME DE LACOTTE, Suzanne, *Philosophie et cinéma : le passage de l'image-mouvement à l'image-temps*, Paris, L'Harmattan, 2001, 123 p.
- ISHAGHPOUR, Youssef, *Le cinéma : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Éditions Flammarion, 1996, 125 p.
- JOST, François, *La télévision du quotidien : entre réalité et fiction*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, Collection Médias-recherches. Méthodes, 2001, 212 p.
- JOST, François, *L'œil-caméra (entre film et roman)*, Paris, Éditions Presses Universitaires de Lyon, Collection Regards et Écoutes, 1987, 166 p.
- JOST, François et André GAUDREAU, *Le récit cinématographique*, Paris, Éditions Armand Collin, Collection *Cinéma*, 2005, 159 p.
- LABARTHE, André S. et Louis MARCORELLES, « Edgar Morin et Jean Rouch à la découverte du cinéma-vérité » dans *France observateur*, Paris, n° 555, 22 décembre 1960, p. 45-47.
- MARSOLAIS, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, St-Laurent, Éditions Les 400 coups, 1997, 351 p.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Éditions Klincksiek, 2003, 244-219 p.

- METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Éditions Larousse, 1971, 223 p.
- NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, Éditions de Boeck, 2000, 347 p.
- ODIN, Roger, « Film documentaire-lecture documentarisante », dans *Cinéma et réalités*, Lyon, Éditions J-C Lyant et R. Odin, Université Saint-Étienne, 1984, p. 262-280.
- OUDART, Jean-Pierre, « L'effet de réel », dans *Cahiers du cinéma*, n° 228, 1971, p. 19-28.
- TOROK, Jean-Paul, *Le scénario : l'art d'écrire un scénario*, Paris, Éditions Henri Veyrier, collection Artefact, 1986, 202 p.

D. Ouvrages généraux

- ARISTOTE, *La poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 465 p.
- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, 280 p.
- BOILEAU, Pierre et Thomas NARCEJAC, *Le roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, 127 p.
- BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, 185 p.
- D'ESPAGNAT, Bernard, *À la recherche du réel*, Paris, Gauthier-Villars, 1991, 284 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 294 p.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, 312 p.
- KAHN, Pierre, *La vérité*, Paris, Éditions Hatier, collection Profil Philosophie. Notions Philosophiques, 1993, 79 p.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, 197 p.
- PATRY, André, *Discours sur le réel*, Montréal, Éditions Humanitas-Nouvelle optique, 1993, 63 p.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, 210 p.
- PLATON, *La république*, Paris, Éditions GF Flammarion, 1966, 510 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, 346 p.

STANISLAVSKI, Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, 1986, 271 p.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis, *Bergson*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, 126 p.

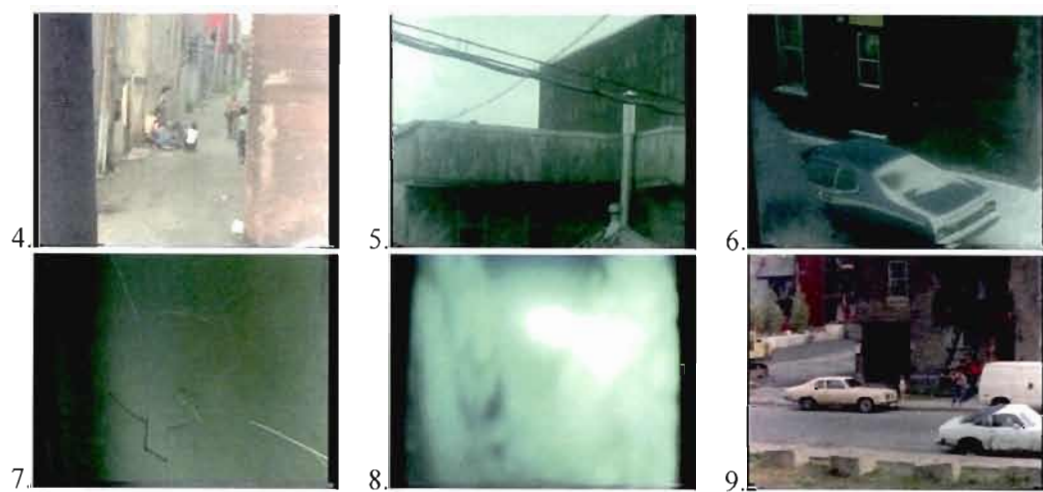
WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 125 p.

ANNEXE I

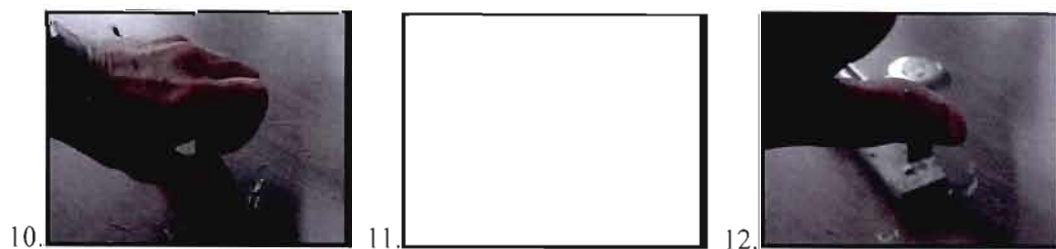
PHOTOGRAMMES



Surmédiation et accentuation de l'énonciation.



Évolution narrative.







Raccords dans le mouvement.



Trouée de l'image.

ANNEXE 2

CONTINUITÉ DIALOGUÉE : *LE VOLEUR VIT EN ENFER*

Sonnerie de téléphone.

RÉPONDANTE DES *DÉPRIMÉS ANONYMES* :
Déprimés anonymes, bonjour.

JEAN-MARC : Oui bonjour, ça serait pour...
euh j'aurais le gout de parler à quelqu'un.

DA : Oui je peux vous écouter.

JM : Je viens de recevoir... J'avais filmé
quelque chose pis je viens de recevoir mon
film.

DA : Oui.

JM : Bien c'est ça, ça... En tout cas, ça
ressemble à... Je sais pas si tu connais ça, le
Roadrunner, à la T.V. ? Tu sais le
Roadrunner pis le Coyote. En tout cas, le
Coyote, il court après le *Roadrunner*, c'est
pas pour le manger, tu sais. Parce qu'avec
tout l'argent qu'il dépense pour toutes les
petites bébelles pour l'attraper, il pourrait se
payer à manger, tu sais. Il est comme tout
seul dans le désert pis il a peut-être le gout de
se désennuyer pis de parler à quelqu'un. Pis
heu... Ou bien donc il veut voler quelque
chose, tu sais, il veut voler quelque chose qui
appartient au *Roadrunner*. En tout cas, ça
ressemble à ça mon affaire.

Le voisin se racle le gosier et crache avant
d'entamer la chanson *La fortune* : « La
fortune, c'est une belle chose. Quand on en a,
on en profite... »

Début de bobine.

Intertitre écrit à la main : « Les éléments de
ce film ont été trouvés dans une maison qui
allait être démolie. »

Animation noir et blanc du *Roadrunner*,
plein écran. Les pixels de l'image trahissent
l'écran d'un téléviseur. L'animation débute
par un panoramique : des fleurs s'ouvrent,
des oiseaux chantent... Puis le *Roadrunner*
traverse l'écran à toute vitesse, poursuivi par
le Coyote. Ce dernier est forcé de s'arrêter,
perplexe, face à une triple croisée du chemin,
car la poussière soulevée par la course
effrénée du *Roadrunner* se propage sur ces
trois routes. Ensuite, le Coyote construit un
piège rudimentaire, mais le *Roadrunner*
passe trop vite. Du coup, au moment de tirer
sur la corde, le Coyote tombe du haut d'une
falaise et s'écrase sur le sol.

Titre écrit à la main sur le début de bobine :
« Le voleur vit en enfer. »

1. Ext., jour. Plan d'ensemble. Une maison à
trois murs. Une fillette marche sur le trottoir,

JM : Dans la maison où je vis là, c'est une maison à juste trois murs au lieu de quatre. Pis dès que j'ai mis le pied dans la maison, là, ici, le voisin d'en bas, il s'est mis à chanter, tu sais, pis il s'est mis à chanter quasiment sans arrêt, tu sais, jour et nuit. Ça s'appelle *La fortune*. Il chante *La fortune*. C'était assez spécial, ce jour-là, il fallait que je m'inscrive au Bien-être, pis le gars d'en bas qui chante *La fortune*. Tu sais, c'était assez...

PRÉPOSÉ AU BIEN-ÊTRE SOCIAL : Il faudrait que vous veniez ici, là, avec votre livret de banque, votre carte d'assurance sociale, un reçu de loyer, pis votre baptistaire.

JM : Mais, j'ai droit à combien d'argent.

BS : Trois cent soixante-et-seize. Par mois.

JM : Pis, est-ce que j'ai le droit de travailler, mettons ?

BS : Vous avez le droit au moins à vingt-cinq piastres.

JM : J'ai le droit de travailler pour vingt-cinq piastres par mois ?

BS : Oui.

JM : Yable mais, c'est ça, mais, si on a rien qu'une job à temps partiel, on est toujours maintenu, là, à quatre cent piastres par mois, c'est en dessous du seuil de pauvreté, ça.

BS : Monsieur, voulez-vous gagner mon salaire pis travailler à ma place ? Ça là, c'est impossible.

JM : J'haïrais pas ça.

BS : Ben oui, je sais monsieur, mais moi je suis ici.

JM : Oui, vous êtes bien payé, vous.

devant la maison, et croise un vieil homme, qui s'avèrera être le voisin du personnage principal, accompagné de son chien. L'homme s'arrête sur son perron et s'assoit sur une chaise. La fillette le salue, l'homme la salue à son tour. Le chien aboie et cherche à s'en prendre à la fillette. L'homme tire sur la laisse pour l'en empêcher. (15 sec.)

2. Ext., jour. Plan moyen. Le coin de la maison, le toit, les fenêtres, la cheminée, les fils électriques, le ciel. (2 sec.)

3. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Un nuage et, en avant-plan, des fils électriques. (20 sec.)

4. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Le toit de trois maisons, une porte, des fils électriques, le ciel et quelques nuages. (20 sec.)

5. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. La devanture d'une maison à quatre fenêtres, trois portes et un balcon. Une pancarte jaune est accrochée aux barreaux du balcon. Des rideaux élimés volent au vent. (11 sec.)

6. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Une camionnette bleue stationnée dans la rue, devant une véranda dans laquelle un ourson rose est suspendu par les pieds sur un étendoir à côté de deux morceaux de vêtements et d'une couverture fleurie. Un homme, assis dans la véranda, tourne la tête vers l'extérieur. (7 sec.)

7. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Des fils électriques, un nuage. (6 sec.)

Faux raccord.

On entend le bruit du combiné du téléphone.
Puis, le voisin chante *La fortune*.

8. Int., jour. Même plan, plus rapproché, un peu plus jaune. (1 sec.)

9. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Une voiture à la peinture écaillée stationnée devant une maison dont la porte bat au vent. (2 sec.)

10. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre. Un hangar en métal, une cheminée de brique, une cheminée de métal, un balcon et un étendoir supportant des vêtements. (3 sec.)

11. Int., jour. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre. Le toit plat d'une maison, un mur de brique, un arbre clairsemé et des maisons au loin. (3 sec.)

12. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre. Un étendoir, des vêtements qui volent au vent, une rampe, un balcon, une porte et des fenêtres. (3 sec.)

13. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre. Un hangar de métal, le même qui apparaît au plan #10, mais lors d'une journée plus ensoleillée. Il y a plus de vêtements sur l'étendoir. (4 sec.)

14. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Un mur de brique, un mur de métal, un étendoir, des vêtements. (4 sec.)

15. Int., jour. Même plan que #12. En avant-plan, un châle blanc suspendu sur l'étendoir occupe une bonne partie de l'image. (4 sec.)

16. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Des vêtements suspendus à un étendoir, une rampe de balcon, un mur de ciment blanc, un mur de brique rouge, une porte et une fenêtre. (4 sec.)

JM : Il y a quelque chose ici. Il y a quelque chose ici de spécial, tu sais. Quand je suis arrivé ici, j'ai commencé à faire des choses malgré moi, tu sais. Euh... Tu sais, c'est comme dans les rêves, des fois, dans les rêves, je sais qu'il va arriver quelque chose, mettons, si je rouvre une porte...

DA : Oui.

JM : Pis même à ça, je peux pas m'empêcher de l'ouvrir. Pis, comme de fait, quand je l'ouvre il m'arrive de quoi, tu sais. Pis là quand j'ai vu ça, quand j'ai vu que je commençais à faire des affaires comme ça, comme dans les rêves. J'avais une caméra super huit, pis j'ai commencé à enregistrer, euh, à filmer autour, enregistrer avec un microphone sur le bord de la fenêtre.

DA : Oui.

JM : Pis... Euh... C'est pas tellement que j'avais le goût de faire un film euh, c'est juste, c'est ça, je voulais juste voir, savoir si ce qui m'arrive, ça m'arrive pour vrai, tu sais. En tout cas, ce soir-là, c'était le soir de la Saint-Jean. C'est assez spécial de voir le saint patron qui finit ses jours pus de tête sur les épaules.

17. Int., jour. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre. Un coucher de soleil derrière un arbre, des maisons. (4 sec.)

18. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre. Une voiture bleue stationnée devant un mur de brique et deux fenêtres. (6 sec.)

19. Int., jour. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre. Un coucher de soleil derrière des maisons, des fils électriques. (3 sec.)

20. Int., soir. Plan rapproché, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Un bout de tissu blanc accroché sur un étendoir vole au vent. (7 sec.)

21. Int., soir. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre, en contre-jour. La nuit tombe sur la devanture d'un immeuble, quelques bâtiments, et le mont Royal en arrière-plan. (5 sec.)

22. Int., soir. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Le même bâtiment mais d'un autre angle, plus ou moins au même moment de la journée. (5 sec.)

23. Int., nuit. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre. Une intersection, plusieurs voitures, deux lampadaires. (8 sec.)

23. Int., nuit. Plan moyen, à travers une fenêtre. Des voitures se suivent sur une rue du quartier. Un homme donne des directions. (4 sec.)

24. Int., nuit. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre. Des voitures, un lampadaire. (3 sec.)

25. Int., nuit. Plan moyen, à travers une fenêtre, très sombre. Une voiture jaune décapotable, des gens sortent de la maison pour la regarder. (3 sec.)

FÊTARDS : Ohh !

Le voisin chante *La fortune*.

DA : Est-ce que tu lui en a posé des questions pourquoi est-ce qu'il chantait cette chanson-là ? Toi, tu penses que c'est lui, c'est peut-être un disque qu'il fait jouer tout le temps, c'est peut-être pas lui.

JM : Je trouvais pas ça si pire au début, quand, tu sais... Bon, je trouvais ça bizarre, mais je trouvais pas ça si pire. J'étais dans un nouveau logement, pis, des fois, je me réveillais la nuit, un peu perdu, tu sais. Ben quand je l'entendais, ben, tu sais, je savais que j'étais chez moi, tu sais.

DA : Ah ! Bon... Hum, hum.

26. Int., nuit. Plan moyen, à travers une fenêtre, très sombre. La rue fourmille de gens. Un couple marche parmi eux. (2 sec.)

27. Int., nuit. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre. Le feu d'artifice de la fête de la Saint-Jean-Baptiste derrière des immeubles qui en cachent une bonne partie. En arrière-plan, le pont Jacques-Cartier. (5 sec.)

Fondu enchaîné.

28. Une image rouge rappelant les interférences de bobines de film des premiers plans. (≤ 1 sec.)

29. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont la vitre est brisée. Au milieu d'un amoncellement de détritiques, un chien tourne sur lui-même avant de faire une selle. (7 sec.)

30. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre. Un homme torse nu fume une cigarette en se berçant sur un fauteuil devant la porte entrebâillée de sa maison. (6 sec.)

31. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Un homme et une femme, debout au milieu de la rue, regardent d'un air songeur quelque chose qui se passe en hors-champ. (4 sec.)

32. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Une vieille dame va et vient sur son balcon et entre chez elle. Panoramique vers le bas : une voiture blanche stationne devant la véranda. Un garçon, assis sur un vélo, s'appuie nonchalamment sur la maison. (16 sec.)

33. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit les reflets. Deux hommes, assis côte à côte sur le coffre d'une voiture brune, dans la même position, soit les coudes appuyés sur leurs genoux, l'air dépité.

JM : Quand il chantait *La fortune*, moi au commencement, je me suis dit, ben, je vais faire une *joke*. J'ai commencé à... j'appelais mes amis de Shawinigan. Je leur disais toutes que... je leur disais toutes que je vivais dans le quartier riche. Pis là, c'est ça, au début, ils trouvaient ça drôle, ils savaient que j'étais sur le Bien-être. C'est évident, tu sais.

DA : Oui.

JM : Sauf qu'un moment donné, j'étais plus capable d'arrêter cette farce-là. Je continuais, je continuais.

DA : Tu fabulais comme ça.

JM : C'est ça. Mais bon, je me disais, pourquoi j'arrête pas, pourquoi j'arrête pas. Pis c'était plus fort que moi, tu sais. C'est encore toutes des choses que j'ai faites sans le vouloir. Pis je continuais mon affaire. À un moment donné ils se sont tannés. Ils m'ont envoyé chier, pis, en tout cas... Je me suis retrouvé tout seul avec mon voisin qui chantait, tu sais.

DA : Pis là toi tu trouves, là, que tout ce que tu as imaginé, ce serait ce que tu aurais voulu avoir. Tu voudrais avoir un voisin riche, pis tout ça, mais, c'est pas ça, tu restes dans un milieu défavorisé, je suppose ?

JM : Oui, c'est ça. Pendant un grand bout de temps, la seule personne à qui je parlais, c'était la propriétaire de la maison, tu sais.

Panoramique vers la gauche : une voiture brune stationnée devant eux, le capot ouvert. Panoramique vers la droite : les deux mêmes hommes, dans la même position. (14 sec.)

34. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre. Une femme, accoudée à la porte de la véranda, regarde quelque chose hors champ. Puis, elle se passe la main au visage. (5 sec.)

35. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre. Un homme, assis sur le porche de sa maison, s'amuse avec un chat. (2 sec.)

Faux raccord.

36. Int., jour. Même plan, mais plus tard. Un homme s'amuse avec un chien. Trois hommes marchent sur le trottoir. (3 sec.)

37. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit les reflets. Quatre hommes jouent au lancer du fer à cheval dans une ruelle. (6 sec.)

Faux raccord.

38. Int., soir. Même plan. Les mêmes hommes jouent toujours au lancer du fer à cheval, éclairés par une lampe. (9 sec.)

Faux raccord.

39. Int., jour. Même plan. Deux hommes boxent pendant que cinq personnes les regardent. (13 sec.)

40. Int., jour. Plan moyen. Un homme, assis sur le porche de sa maison, sirote une bière en parlant à quelqu'un qui est à l'intérieur. (3 sec.)

Faux raccord.

41. Int., jour. Même plan. Le même homme

DA : Oui.

JM : Elle, elle venait entretenir son terrain, pis elle m'appelait à toutes les semaines. Elle me racontait toutes sortes d'histoires. On dirait que tout ce qu'elle avait dans la tête, c'était juste me faire peur, ou bien donc...

DA : Vous faire peur ?

JM : De me faire peur, de me convertir à son espèce de religion de Krishna.

DA : Elle est dans une religion comme celle-là ?

JM : Oui

PROPRIÉTAIRE : Ben j'ai passé une dure secousse, mais là je viens d'être libérée. Parce que j'avais loué mon sous-sol en bas de chez nous pour le premier juillet. Pis, sans m'en rendre compte, j'avais loué ça à un couple pis c'était des récidivistes. Ça a vingt-et-un ans chaque, là, pis c'est dans la haute pègre. Elle, c'était une Dimato, c'était le bras droit des Catroni, pis lui c'est un Jutras, pis tous les Jutras sont dans la pègre. Ça fait que c'était dans la haute pègre. Ça fait que je vous dis que j'étais pas grosse, hein ? Les fenêtres, c'est ouvert l'été, on était pas capable de dormir. C'est rempli de pègre dans mon quartier, à Ahuntsic. Plein, plein, à toutes les deux rues, il y en a de ça. J'étais pas la seule à me faire échauder. Pis moi, les charismatiques se sont tous mis à prier avec moi. On a fait beaucoup de neuvaines, on a fait dire beaucoup de messes. Pis là le seigneur m'a délivrée hier soir : y sont partis.

parle dans un tuyau que tient contre son oreille une petite fille. Une jeune femme, à l'intérieur de la maison, se lève brusquement. (6 sec.)

42. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. La même fillette marche sur le trottoir et s'amuse avec le tuyau. (4 sec.)

43. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre, surexposé. Une femme marche d'un pas décidé vers un terrain vague. Panoramique vers le bas : le coffre d'une voiture. (3 sec.)

44. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit la moustiquaire. La même femme donne des instructions à un homme muni d'un sac de plastique. Ce dernier s'affaire à ramasser les déchets qui jonchent le terrain. (9 sec.)

45. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre. La femme continue de donner ses instructions à l'homme. En arrière-plan, des voitures circulent dans la rue. (11 sec.)

46. Int., jour. Plan américain, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. La femme transporte une boîte de carton pliée. Panoramique : la femme marche avec sa boîte. (4 sec.)

47. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. La femme et l'homme ramassent les déchets et les mettent dans une boîte de carton. (10 sec.)

48. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre. La femme coupe des mauvaises herbes à l'aide d'un ciseau. (4 sec.)

49. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre. L'homme fauche des mauvaises herbes. (3 sec.)

DA : T'aurais pas le gout de sortir ?

JM : J'ai peur, Christi, j'ai peur de sortir dehors. J'ai peur du monde autour. C'est tout une gang d'hypocrites, des voleurs. Ils passent leur temps à s'espionner, pis y se regardent, pis y finissent par s'haïr, tu sais, on finit par s'haïr. Moi, je les haïs. Je les connais même pas ces gens-là pis je les haïs, tu sais. On a rien que ça à faire, se regarder à la journée longue. Qu'est-ce que tu veux qui arrive d'autre, on s'haït.

JM : Une affaire que je suis certain, en tout cas, c'est que je suis un voleur, tu sais, d'une certaine façon. Pis tout le monde est un peu un voleur de tout le monde.

DA : Oui.

JM : En tout cas, à chaque fois que je

50. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. La femme marche vers sa voiture jaune, ouvre la porte du passager arrière et dépose une boîte de carton sur le siège. (6 sec.)

51. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Un chien erre dans la ruelle. (5 sec.)

52. Int., jour. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Un couple s'embrasse sur le trottoir, derrière une camionnette. (5 sec.)

53. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre. Un homme est accoudé à la rampe d'un balcon pendant que sa femme, debout à côté de lui, regarde au loin avec des jumelles. Une enfant joue sur le balcon. (4 sec.)

54. Int., jour. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Le couple, même que dans #52, continue à s'embrasser. Des voitures circulent dans la rue. (3 sec.)

55. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Le couple discute en regardant l'enfant qui joue dans son parc. L'homme porte des jumelles à ses yeux. (3 sec.)

56. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Le couple marche, bras dessous bras dessus, sur le trottoir face à la véranda. Panoramique vers le haut : l'homme regarde toujours à travers ses jumelles, l'enfant est avec lui. (7 sec.)

57. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. La porte extérieure d'un appartement bat au vent. Une vieille femme, accompagnée de son chien, sort péniblement de cet appartement et tente d'attacher la porte avec une corde, en vain.

regardais dehors, pis que je voyais des affaires, ça faisait... ça faisait comme me descendre d'une coche à chaque fois, tu sais.

DA : Oui. Mmh, mmh. Pis est-ce que tu penses toujours que cette maison-là où tu habites est une maison hantée ?

JM : Oh ! Je sais pas. En tout cas, là, ce qui arrive, avec ce que j'ai vu dans le film que j'ai fait développer, là...

DA : T'as vu quoi dans ce film-là ?

JM : Ah ! toutes sortes d'affaires.

JM : J'ai rien qu'à regarder autour ce qui arrive, tu sais. Pis, je sais ce qui va m'arriver, tu sais, la même affaire. J'ai jamais eu peur de même de ma vie, maudit.

CLOCHARD : propos incompréhensible.

On entend l'homme à la chemise rouge dire : Mange de la marde ! Dans les toilettes, là, il y en a. Mange donc la marde. Décalisse, awaye, décalisse, ti-bout. Awaye !

HOMME VÊTU DE ROUGE : Il rentre chez eux, là. Qu'il n'écœure pas le monde.

FEMME BLONDE : Elle a passé dans la rue, mais c'est un malade mental, ça. C'est un fou, ça. Elle a passé l'autre bord !

HOMME VÊTU DE ROUGE : Le vieux Joe. Tu sais, Joe, qui restait là. C'est un vieux malade...

FEMME BLONDE : Ah ! oui, c'est un vieux

Elle rentre. (17 sec.)

Faux raccord.

58. Int., jour. Même plan. La même vieille femme sort à nouveau. Elle insère une pile de journaux sous la porte pour l'empêcher de battre au vent. Elle entre à nouveau chez elle. (14 sec.)

Faux raccord.

59. Int., jour. Même plan, mais dans un autre temps. Un vieil homme sénile et nu pied s'approche de la porte (close) et essaie de l'ouvrir. (10 sec.)

60. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Un homme vêtu de rouge, debout entre deux femmes qui affichent une expression dépitée, gesticule en direction du vieil homme. (4 sec.)

61. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Le vieil homme marche en parlant et en gesticulant. (9 sec.)

62. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Une femme et deux garçons sont assis sur le capot d'une voiture stationnée devant la véranda. (5 sec.)

63. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Le vieil homme s'éloigne. (6 sec.)

Faux raccord.

64. Int., jour. Même plan. Plusieurs personnes, dont l'homme vêtu de rouge, sortent de l'appartement. (14 sec.)

65. Int., jour. Plan moyen, à travers une

fou !

fenêtre dont on voit les reflets. Quelques personnes sont attroupées dans la ruelle et regardent l'homme vêtu de rouge qui va et vient agressivement et se dirige vers son appartement. (10 sec.)

Faux raccord.

66. Int., jour. Même plan. Les gens regardent au fond de la ruelle. (3 sec.)

67. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Plusieurs personnes sont attroupées sur le trottoir. (4 sec.)

CLOCHARD : propos indistinct.

68. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit les reflets. Le vieil homme parle à quatre personnes qui l'écoutent les bras croisés. (6 sec.)

69. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Quelques personnes se sauvent en courant. (3 sec.)

70. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit les reflets. Une voiture balisée s'arrête et un policier en sort. Quelques résidents du quartier regardent la scène. (6 sec.)

71. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Le policier aborde le vieil homme. (7 sec.)

Faux raccord.

POLICIER : On te fera pas mal. Ben non, ben non, on te fait pas mal. Viens t'en.

72. Int., jour. Même plan. Deux policiers s'emparent du vieil homme. (4 sec.)

Faux raccord.

73. Int., jour. Même plan. Les policiers forcent le vieil homme à entrer dans leur voiture. (4 sec.)

Tic-tac d'une horloge.

JM : Ça, c'était au début de l'automne. Pis là, le monde ont commencé à rentrer chez eux. On dirait qu'ils rentraient chez eux pour de bon. Tu sais, comme s'il allait arriver quelque chose de grave.

DA : C'était l'impression qu'ils avaient, qu'il allait arriver quelque chose de grave ?

JM : Pardon ?

DA : C'était l'impression qu'ils avaient, qu'il allait arriver quelque chose de grave ?

JM : Oui. Oui.

DA : Mmh.

JM : C'était assez spécial, aussi, ce jour-là, ben, c'est ça, le voisin d'en bas, il a arrêté de chanter, tu sais. Ça, c'était au début de l'automne, pis là, il s'est mis à parler tout seul. Je pense, moi, en tout cas, le vieux bonhomme, je pense qu'il venait de lui passer une maladie, tu sais.

Tic-tac d'une horloge.

Le voisin débute un soliloque incompréhensible.

74. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Une femme, appuyée sur l'arrière d'une voiture, regarde la scène, impassible. Elle entre chez elle et ferme la porte. (4 sec.)

75. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Un homme regarde par la fenêtre de la porte extérieure de sa maison. Un passant marche sur le trottoir d'un pas décidé. L'homme à l'intérieur continue de regarder dehors un certain temps, puis sort du cadre de la fenêtre. (24 sec.)

76. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre, très sombre, surexposé au début. Des immeubles, des fils électriques. (3 sec.)

77. Int., jour. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre. Une toiture, une rue, des immeubles. En avant-plan, une cheminée. (4 sec.)

78. Int., soir. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. La toiture d'un immeuble. Une pancarte, à l'envers. (4 sec.)

79. Int., soir. Plan moyen, à travers une fenêtre. Des oiseaux picorent dans la ruelle. (4 sec.)

80. Int., soir. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Le balcon en haut de la véranda est désert. (2 sec.)

81. Int., soir. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit les reflets, surexposé à la fin. Un homme monte sur un camion à ordures qui démarre. (7 sec.)

82. Int., soir. Plan d'ensemble, à travers une

fenêtre. Un camion stationné dans la rue. On ne peut lire ce qui est écrit sur sa boîte. (7 sec.)

83. Int., soir. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre givrée. Une voiture jaune stationnée dans la rue. (6 sec.)

84. Int., soir. Plan moyen, à travers une fenêtre, légèrement accéléré dans le temps. Un homme contourne une voiture jaune dont le capot est ouvert et entre du côté passager. (3 sec.)

85. Int., soir. Plan moyen, à travers une fenêtre. Deux hangars. (5 sec.)

86. Int., soir. Plan rapproché, à travers une fenêtre. Une voiture recule. (5 sec.)

87. Int., nuit. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre brisée, surexposé à la fin. La pleine lune. (8 sec.)

88. Int., soir. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre. Une cheminée et quelques toitures. (7 sec.)

89. Int., soir. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. La pancarte à l'envers. (2 sec.)

90. Int., soir. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre. Des toits, des immeubles. (2 sec.)

91. Int., soir. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit les reflets, surexposé à la fin. Un chien flaire des sacs à ordures. (6 sec.)

Faux raccord.

92. Int., soir. Même plan. Le chien n'est plus là. La neige commence à tomber. (5sec.)

JM : Après ça, c'était le début de l'hiver. Pis 93. Int., jour. Plan moyen, à travers une

là, j'ai pas vu personne dehors, tu sais. Peut-être que le monde, ce qu'il avait à faire, il le faisait la nuit, en cachette. Pis lui, sa voix en bas, elle rentrait ici plus fort tout le temps, tu sais.

fenêtre dont on voit le cadre. Un toit, un bâtiment de tôle. (5 sec.)

94. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Il neige sur la pancarte à l'envers. (4 sec.)

95. Int., jour. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre. Trois voitures stationnées dans la rue. En arrière-plan, un chien trotte. (4 sec.)

96. Int., jour. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre embuée. Quelques bâtiments. Plusieurs voitures stationnées dans la rue et dans une ruelle. (3 sec.)

97. Int., soir. Plan moyen, à travers d'une fenêtre. Les traces d'une voiture dans la neige. (3 sec.)

98. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Quelques bâtiments, une toiture, des fils électriques, des cheminées. (3 sec.)

99. Int., soir. Plan moyen, à travers une fenêtre. Deux voitures stationnées devant la véranda. (3 sec.)

100. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre, image mouvante. Des toits, deux fenêtres, une cheminée. (8 sec.)

101. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Le balcon en haut de la véranda est désert. (2 sec.)

Le soliloque du voisin se fait de plus en plus agressif.

102. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit les reflets. La neige s'accumule sur les sacs à ordures. (4 sec.)

103. Int., soir. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre, surexposé à la fin. La neige s'accumule sur la carrosserie des voitures stationnées. (3 sec.)

104. Int., jour. Plan rapproché. La vitre opaque d'une fenêtre. (1 sec.)

105. Int., jour. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Des toitures recouvertes de neige. (3 sec.)

106. Int., jour. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Des toitures recouvertes de neige. (2sec.)

107. Int., soir. Plan moyen, à travers une fenêtre. La neige s'accumule sur la carrosserie d'une voiture. (1 sec.)

108. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Le balcon en haut de la véranda est désert. (3 sec.)

109. Int., jour. Plan rapproché, à travers une fenêtre. Une corde accrochée sur un poteau flotte au vent. (4 sec.)

110. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre embuée. Un objet quelconque, impossible à identifier. (2 sec.)

111. Int., soir. Plan moyen, à travers une fenêtre embuée. Une voiture partiellement recouverte de neige. (4 sec.)

112. Int., soir. Plan moyen, à travers une fenêtre partiellement recouverte de buée. La devanture d'une maison. (2 sec.)

113. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre partiellement recouverte de buée. Une voiture jaune. (1 sec.)

114. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Une ruelle enneigée. (3 sec.)

Faux raccord.

115. Int., jour. Même plan, mais d'un autre angle. La neige tombe. (1 sec.)

116. Int., jour. Plan rapproché, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Le toit d'une maison, sa cheminée, des fils électriques. (3 sec.)

117. Int., soir. Plan moyen, à travers une fenêtre givrée. Un balcon. La neige tombe plus intensément. (5 sec.)

118. Int., soir. Plan moyen, à travers une fenêtre. Une voiture bleue sur laquelle la neige continue de s'accumuler. (3 sec.)

119. Int., jour. Plan rapproché, à travers une fenêtre. La corde, accrochée au poteau, vole au vent. (4 sec.)

120. Int., soir. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre. Un toit et des fils électriques. Panoramique : un balcon. (6 sec.)

121. Int., soir. Plan moyen, à travers une fenêtre. Les toits sont de plus en plus enneigés. (5 sec.)

Faux raccord.

122. Int., nuit. Même plan. Les fenêtres sont éclairées. La neige a cessé de tomber. Puis, la lumière provenant des fenêtres s'éteint. (12 sec.)

123. Int., nuit. Plan moyen, à travers une fenêtre, flou. Une porte aux vitres éclairées. (1 sec.)

Faux raccord.

124. Int., nuit. Même plan, plus clair, surexposé à la fin. (1 sec.)

125. Int., nuit. Plan moyen, à travers une fenêtre partiellement givrée, flou. Quelques

DA : Quelles sortes de fêtes as-tu passées ?
 JM : Ah ! Bizarres. Pendant une semaine, j'ai pas dormi, tu sais. J'étais sûr qu'il m'avait jeté comme un mauvais sort.
 DA : Mmh, Mmh.
 JM : Pis c'était... un moment donné, je pouvais... C'est comme s'il m'attirait, tu sais. Il me semblait, en tout cas, que je pouvais plus faire autrement que d'aller le voir pis de devenir comme lui, tu sais.
 DA : Oui.

JM : En tout cas, ça faisait bizarre de le voir, pis de rien entendre en même temps, tu sais.
 DA : Oui.
 JM : J'étais mal à l'aise. Tu sais, tu es assis devant quelqu'un de même avec ta caméra, pis....
 DA : Oui.
 JM : Pis autour, là, bien ce que j'ai filmé, ça ressemblait à rien, tu sais. J'ai jamais vu ça une maison de même, c'était toutes sortes de patentes bizarres.

lumières, un bout de mur. (3 sec.)

126. Int., nuit. Gros plan. Le givre d'une fenêtre. (2 sec.)

127. Int., nuit. Gros plan, flou. Probablement une fenêtre givrée. (6 sec.)

128. Int., nuit. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre. La façade de quelques bâtiments, dont les fenêtres sont éclairées par des lumières de Noël. (21 sec.)

129. Int., jour. Plan rapproché. Le voisin fume une cigarette en se berçant sur une chaise. Il fixe la caméra. (1 sec.)

Faux raccord.

130. Int., jour. Même plan. (4 sec.)

Faux raccord.

131. Int., jour. Même plan. (16 sec.)

132. Int., jour. Plan rapproché, surexposé au début. Un chien, assis sur une chaise, tente péniblement de se coucher, mais la chaise est trop petite pour le lui permettre. (11 sec.)

133. Int., jour. Plan moyen. Une télévision ainsi que divers objets hétéroclites. (4 sec.)

134. Int., jour. Plan rapproché. Deux bocaux, l'un contenant un poisson ; l'autre, un œuf. (4 sec.)

135. Int., jour. Gros plan. Une lampe allumée sans abat-jour. En arrière-plan, le drapeau du Canada. Panoramique : un rideau en crochet laisse entrevoir un objet difficilement

JM : Il y avait une dinde au four, tu sais. Pis, tabarnouche, je te jure... Son cœur, il battait, tu sais. Le cœur de la dinde, là, il battait.

DA : Est-ce que tu as un médecin, ici, à Montréal ?

JM : Toi, tu penses que je vois des affaires, que c'est pas vrai ça.

DA : Non, non. Non, non. C'est ça que je te dis. Ce que tu vois, tu le vois probablement, mais c'est dans une autre dimension. Tu sais, on vit dans un monde à trois dimensions, mais il y en a une quatrième dimension. Pis peut-être comme là quand tu me dis là que tu voyais la dinde pis le cœur battait. Tu sais, moi, si je regarde ça comme ça, euh, je me dis que la dinde, si elle était au four, elle était cuite, elle était morte, son cœur était mort, c'est sûr, il ne peut pas battre. Mais peut-être que dans une autre dimension, qu'il y a une autre vie pour cette dinde-là, comme il y en a pour les humains. Peut-être que, au-dessus de la dinde, il planait une aura, que moi j'aurais pas vu, pis que toi, dans une autre dimension, tu pouvais voir.

JM : Oui, mais je l'ai filmé, là. On le voit sur le film, tu sais.

DA : C'est ça que je te dis, il y a des films qu'on peut voir quelque chose comme ça, c'est sûr.

Le soliloque du voisin se fait toujours plus violent.

identifiable. (5 sec.)

136. Int., jour. Plan rapproché. La fenêtre du four. Une dinde cuit dans le four, sa peau palpite. (55 sec.)

137. Int., jour. Gros plan, surexposé à la fin. La dinde. (1 sec.)

138. Int., jour. Plan rapproché. Une vitre brisée. En arrière-plan, une voiture accidentée. (4 sec.)

139. Int., jour. Plan rapproché. Une vitre brisée. (3 sec.)

140. Int., jour. Plan rapproché. Une vitre brisée colmatée au moyen d'une pellicule de plastique transparente et d'un ruban adhésif. (3 sec.)

JM : (Rires maniaques.)

DA : Tu aurais pas envie d'aller voir quelqu'un, parce que...

JM : Ah ! Oui, il faut que je sorte d'ici, ça a pas d'allure, calique faut que je m'en aille.
La ligne est coupée.
DA : D'accord... Bonjour.
La ligne est coupée.

141. Int., jour. Gros plan. Le plastique transparent et le ruban adhésif. Panoramique : la vitre d'en dessous laisse voir un toit partiellement recouvert de neige. (4 sec.)

142. Int., jour. Plan rapproché. Une vitre brisée et givrée. (2 sec.)

Faux raccord.

143. Int., jour. Gros plan. Une fissure dans la même vitre. (3 sec.)

144. Trois ou quatre gros plans successifs : vitres givrées ou brisées. (1 sec.)

145. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre dont on voit le cadre. Le voisin, partiellement caché par un mur, gesticule. (4 sec.)

Faux raccord.

146. Int., jour. Même plan, d'un autre angle. Le voisin continue de gesticuler. Panoramique : la neige. (5 sec.)

Faux raccord.

147. Int., jour. Même plan, surexposé à la fin. Le voisin continue de gesticuler. (4 sec.)

148. Int., jour. Plan moyen, à travers une fenêtre craquée et givrée. Une voiture balisée se stationne. (4 sec.)

Faux raccord.

149. Int., jour. Même plan, mais d'un autre angle. La voiture balisée démarre à toute vitesse. (2 sec.)

150. Int., jour. Plan rapproché, à travers une fenêtre. La rue. Le vent fait glisser la neige sur le bitume. (9 sec.)

Sonnerie du téléphone.

OPÉRATRICE : Veuillez raccrocher et composer de nouveau, s'il-vous-plait, veuillez raccrochez. Ce message est enregistré. *Please, hang-up and try your call again, please, hang-up now. This is a recording.*

Tonalité du téléphone signalant qu'il faut raccrocher.

Le voisin chante *La fortune*.

Sonnerie du téléphone.

DA : *Déprimés anonymes*, bonjour.

JM : Pauline, c'est Jean-Marc. Je sais pas si tu te rappelles de moi ?

DA : Non, pas du tout.

JM : Le gars qui filmait, là.

DA : Oui, ah ! Oui...

JM : Oui, bon. J'ai fini par suivre tes

151. Ext., jour. Plan rapproché. La roue d'une voiture, enlisée dans la neige. (3 sec.)

152. Ext., jour. Plan rapproché. Un homme, dans la voiture enlisée, tient sa portière ouverte tout en appuyant sur l'accélérateur. La roue tourne sans prendre appui dans la neige. (4 sec.)

153. Ext., jour. Plan rapproché. Un homme pousse le devant de la voiture. (2 sec.)

154. Ext., jour. Plan rapproché. La roue de la voiture tourne sur place. Panoramique : le devant de la voiture. (4 sec.)

155. Ext., jour. Plan rapproché. Un homme déneige un outil de métal et marche vers la voiture. (8 sec.)

156. Ext., jour. Plan moyen. La voiture se fraye péniblement un chemin dans la neige. (9 sec.)

157. Int., jour. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre. Des toits, quelques immeubles. C'est l'été. (8 sec.)

158. Int., jour. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre. Un immeuble, quelques voitures, quelques personnes regroupées autour d'un escalier, une fillette qui court. (4 sec.)

159. Int., jour. Plan d'ensemble, à travers une fenêtre. Un homme, assis sur un bloc de ciment. (7 sec.)

160. Int., jour. Plan rapproché. Le voisin danse et chante dans son salon. (17 sec.)

Faux raccord.

161. Int., jour. Même plan. Le voisin saute

conseils. Là, je t'appelais pour te remercier.
 DA : Oui ? Bon, ça va mieux, là ?
 JM : Oui, ça va mieux, là
 DA : Oui ?
 JM : Je suis revenu chez moi. J'ai passé un petit bout de temps à l'hôpital.
 DA : Oui. Ils t'ont bien aidé, eux autres ?
 JM : Oui. Ah ! oui. Là, je filme encore, mais à cette heure, c'est juste pour le fun. Oui. Mon voisin est revenu chez lui... chez lui, aussi. Il chante encore, mais, tu sais, c'est... Je passe pas mal de temps avec, à cette heure. On est comme... Tout le temps que j'étais à l'hôpital, j'ai pas arrêté de penser à lui, pis ça a comme réglé ben des affaires. J'ai fini par comprendre un peu son affaire. Dans le fond, c'est pas compliqué, tu sais, il est un peu comme, je sais pas, invisible, tu sais. On dirait que, je sais pas, il y a comme personne qui peut l'attraper. Je veux dire que, quand ils viennent chercher le chanteur, ben, ils tombent sur un boxeur. Pis quand ils viennent chercher un boxeur, ils tombent sur, tu sais... sur un capitaine de bateau. En tout cas, à cette heure, on a ben du fun ensemble, tu sais.

DA : Vous avez du fun ensemble ?
 JM : Oui (Rires.). On fait toutes sortes de personnes en même temps. Là, on fait les fous, tu sais. Des fois, je pars avec son petit chien, là pis je m'en vais, tu sais, je marche.
 DA : Ah ! parce qu'il a un petit chien, lui ?
 JM : Oui, oui. Je m'en vais. Je vais faire des marches avec. Tu sais, je pars pis je m'en vais loin, loin, loin, tu sais. Je deviens petit, petit, petit, pareil comme les petits bonhommes à la T.V., quand que le film est fini.
 DA : Il redevient tout petit ?
 JM : Non, moi, je deviens petit, petit, petit.
 DA : Ah ! Toi, tu deviens petit !

avec une corde à danser imaginaire tout en fumant un cigare. (8 sec.)

162. Int., jour. Plan américain. Le voisin boxe un personnage imaginaire. (17 sec.)

163. Int., jour. Plan rapproché, surexposé à la fin. Le voisin feint de boxer la caméra en rigolant. Panoramique : le chien jappe et le voisin feint de boxer le chien. (21 sec.)

164. Int., jour. Plan rapproché. Le voisin, coiffé d'une casquette de marin, fume une cigarette en se berçant. (7 sec.)

165. Int., jour. Plan rapproché. Les pieds du voisin qui tapent sur le sol au rythme de son bercement. (4 sec.)

166. Int., jour. Plan américain. Le voisin, de dos, se berce en regardant par la fenêtre. (5 sec.)

167. Int., jour. Plan rapproché. Le chien, couché sur le sol, remue la queue. (3 sec.)

168. Ext., jour. Plan moyen. Le voisin danse, tout en disant quelques mots à la caméra et au chien. (11 sec.)

169. Ext., jour. Plan d'ensemble. Le voisin marche en s'éloignant de la caméra, en compagnie de son chien qu'il tient en laisse. Fondu au noir, qui ne laisse plus que paraître le voisin et son chien dans un rond. (20 sec.)

JM : Oui (rires). Tu sais, je pars, là, je m'en vais. Je deviens petit, petit, comme les petits bonhommes à la T.V..

DA : Ah ! Bon ?

JM : Quand que le film est fini.

DA : Ah ! Bien.

ANNEXE 3

CONTINUITÉ DIALOGUÉE : *MA VIE C'EST POUR LE RESTANT DE MES JOURS*

	Intertitre : « Ma vie c'est pour le restant de mes jours. »
Bruit <i>on</i> et <i>off</i> : le moteur du tracteur. Une musique rythmée, étouffée.	1. Ext., jour. Plan moyen. Une forêt. <i>Zoom out</i> : un tracteur entre dans le champ par la droite. Panoramique à gauche : le tracteur se dirige vers un établissement sur lequel on peut lire « Érablière » sur le toit. (43 sec.)
Bruit <i>off</i> : la musique est forte, et empêche de distinguer le propos des conversations.	2. Int., jour. Plan moyen. Une femme noire, la danseuse du bar, qui s'avèrera être Debbie, de dos. Elle est appuyée sur le cadre de la porte entrebâillée et regarde dehors. (5 sec.) 3. Int., jour. Plan moyen. Un danseur nu s'exécute sur la piste de danse. Quelques <i>zoom, in</i> et <i>out</i> . (18 sec.) 4. Int., jour. Plan rapproché. Des gens sont accoudés au bar et boivent de la bière. Parmi eux, une femme qui s'avèrera être Brigitte, la femme de Mario, le personnage principal. Panoramique vers la droite et <i>zoom in</i> . (8 sec.) 5. Int., jour. Plan rapproché. Debbie, de dos, appuyée sur le cadre de la porte. (5 sec.) 6. Int., jour. Plan moyen. Le danseur nu termine de se dénuder et continue de danser. Panoramique et <i>zoom in</i> . (16 sec.) 7. Int., jour. Gros plan. Debbie regarde une voiture partir en trombe. (6 sec.)

8. Int., jour. Plan rapproché. Mario adresse quelques mots à une fille qui lui sourit, puis s'en va. (13 sec.)

9. Int., jour. Plan rapproché. Un homme, vêtu d'un manteau de cuir et coiffé d'un chapeau à queue de raton laveur, fume la pipe et regarde de droite à gauche. Il s'avèrera être le Roi de l'aiguisage. (8 sec.)

10. Int., jour. Plan rapproché. Les fesses du danseur. (2 sec.)

11. Int., jour. Plan rapproché. Le Roi de l'aiguisage regarde un instant les fesses du danseur et entre dans l'établissement. (2 sec.)

12. Int., jour. Plan rapproché. Le Roi de l'aiguisage, de dos, débute une partie de billard électrique. (8 sec.)

13. Int., jour. Gros plan. Le billard électrique, la boule se promène. (2 sec.)

14. Int., jour. Gros plan. Le tableau de pointage, les chiffres défilent. (2 sec.)

15. Int., jour. Gros plan. La main du Roi de l'aiguisage, les doigts pressent le bouton de côté du billard électrique. (2 sec.)

16. Int., jour. Gros plan. Le visage du Roi de l'aiguisage, qui jette des regards obliques vers le danseur. (4 sec.)

17. Int., jour. Plan moyen. Le danseur. Panoramique vers la gauche. (6 sec.)

LE ROI DE L'AIGUISAGE : Hey ! C'est un cochon.

18. Int., jour. Plan moyen. Le Roi de l'aiguisage contourne le danseur et s'assoit avec Mario. Il jette un regard vers la caméra. (13 sec.)

RA : Il est en train d'essayer de me

19. Int., jour. Plan rapproché. Le danseur montre ses organes génitaux au Roi de l'aiguisage, qui sort un pistolet et feint de

corrompre.	faire feu. (15 sec.)
	20. Int., jour. Plan rapproché. Une jeune femme sourit. (1 sec.)
	21. Int., jour. Plan moyen. Le danseur. (5 sec.)
	22. Int., jour. Plan rapproché. Le Roi de l'aiguisage et Mario observent le danseur. (2 sec.)
RA : Hey ! T'as un cor aux orteils.	23. Int., jour. Plan moyen. Le danseur s'approche du Roi de l'aiguisage et termine sa danse en posant une jambe sur la table. (17 sec.)
	24. Int., jour. Plan moyen. Debbie, appuyée sur le cadre de la porte. (2 sec.)
RA : Hey ! Le monde, ça se réveille pas icitte.	25. Int., jour. Plan moyen. Le danseur s'habille. (3 sec.)
	26. Int., jour. Plan rapproché. Un homme au chapeau vert. Panoramique vers la gauche : Debbie pousse une plate-forme recouverte d'une couverture velue. (9 sec.)
	27. Int., jour. Gros plan. Mario rigole en compagnie du Roi de l'aiguisage avant d'engloutir une bière. (14 sec.)
Bruit <i>off</i> : musique langoureuse.	28. Int., jour. Plan moyen. Debbie débute un <i>strip-tease</i> . (38 sec.)
RA : Elle est bien bronzée. Prend une gorgée de bière.	29. Int., jour. Plan rapproché. Un homme barbu regarde le spectacle. (4 sec.)
	30. Int., jour. Plan rapproché. Mario et le Roi de l'aiguisage discutent en observant le spectacle. Mario se lève. Panoramique vers la gauche : il se dirige vers Debbie. <i>Zoom in</i> : il commence à la caresser en lui parlant. Elle feint de le frapper au visage. Il se jette exagérément sur une table. <i>Zoom in</i> : Mario
Bruit <i>on</i> : fracas de bois.	

Bruit *off* : la musique s'arrête.

MARIO : Je me garroche, mais j'ai rien eu.

M : *Yeah ! That's right, that's right !*

Bruit *off* : des gens chahutent.

M : *That's right. Goddamn !* Je vais te
brasser pour vrai, calisse. Je vais te brasser
pour vrai, moi.

JOHNNY : Hey !

Bruit *off* : la musique recommence.

se relève. (1 min. 33 sec.)

31. Int., jour. Plan rapproché. Brigitte rit.
(5 sec.)

32. Int., jour. Plan rapproché. Mario discute
avec Debbie qui s'éloigne et débranche le
juke-box. Panoramique vers la droite : trois
hommes à une table sourient en les regardant.
L'un d'eux jette un regard vers la caméra.
(14 sec.)

33. Int., jour. Plan américain. Debbie gifle
Mario, qui feint de la gifler à son tour, pour
ensuite la saisir par les bras et la bousculer
jusqu'à ce qu'elle s'assoie sur sa plate-forme.
(38 sec.)

34. Int., jour. Plan rapproché. Un homme aux
cheveux blancs crie, outré. Il s'avèrera être
Johnny. (3 sec.)

35. Int., jour. Plan rapproché. Un homme
moustachu regarde à droite et à gauche.
(2 sec.)

36. Int., jour. Plan américain. Mario replace
une chaise. (4 sec.)

37. Int., jour. Plan moyen. Debbie rebranche
le juke-box. (4 sec.)

38. Int., jour. Plan rapproché. Brigitte
regarde la scène en fumant une cigarette. Elle
semble contrariée. (7 sec.)

39. Int., jour. Plan moyen. Mario s'approche
de Debbie, qui le repousse. Mario se jette sur
une table. Il se relève péniblement et
trébuche sur une chaise. Il se relève à
nouveau et s'approche de Debbie. Elle le
gifle. Il se lance de nouveau par terre,
exagérément, se relève, s'approche de
Debbie. Elle le pousse avec ses jambes et il
se précipite une dernière fois par terre.
(1 min. 15 sec.)

RA : Moi, il y a rien qu'une affaire que je connais, c'est la loi du *gun*. Ça là, quand ça tourne, là. Regarde ben, p'tit gars. Ça, quand ça tourne, là. C'est ta vie, ostie, que je défend. Tu connais rien là-dedans, toi. Ça me fait penser une idée de te faire sauter la tête. Voyons donc, tu peux pas être avancé plus loin que t'es là. Je t'ai pourtant bien éduqué, je t'ai pourtant bien montré. Qu'est-ce qu'il se passe, qu'est-ce qu'il arrive avec toi ? Te faire sacrer une volée par une femme, voyons donc. Tu connais même pas les trucs.

UN HOMME : Veux-tu je la déshabille ?

JOHNNY : Veux-tu voir les chaises tomber pis tout revoler ? Hey, la grosse, ôte tes seins de là.

L'HOMME VÊTU D'UNE CHEMISE BLEUE : Hey, Johnny, on va pendre un coup, icitte.

40. Int., jour. Plan rapproché. Le Roi de l'aiguisage fait tourner le barillet de son pistolet. (3 sec.)

41. Int., jour. Plan moyen. Mario, étendu sur le sol. (3 sec.)

42. Int., jour. Plan rapproché. Le Roi de l'aiguisage parle en direction de Mario. Panoramique vers la gauche : Mario, toujours étendu sur le sol. (23 sec.)

43. Int., jour. Plan rapproché, en contre-plongée. Un homme caresse Debbie. (6 sec.)

44. Int., jour. Plan moyen. Des hommes, assis à une table, discutent. (10 sec.)

45. Int., jour. Gros plan. Johnny enlève son dentier et éructe bruyamment. Le danseur s'approche de Johnny et tourne son dentier dans sa bouche à l'aide de sa langue. (19 sec.)

46. Int., jour. Plan rapproché. Un homme prend une gorgée de bière. (2 sec.)

47. Int., jour. Plan rapproché. L'homme vêtu d'une chemise bleue lance le contenu d'un verre de bière sur Johnny. Panoramique : Johnny. (4 sec.)

48. Int., jour. Plan rapproché. L'homme vêtu d'une chemise bleue rit de son geste. (4 sec.)

49. Int., jour. Plan rapproché. Johnny se verse une bière dans un verre. (3 sec.)

50. Int., jour. Plan rapproché. Un homme moustachu regarde la caméra, un verre à la main. (2 sec.)

51. Int., jour. Plan rapproché. Des bières sur

UN HOMME : À cette heure, je veux une O'Keefe.

J : Ah !

UN HOMME : Ça fait partie du film, ça, voyons.

JEUNE FEMME : Ouache !

UN HOMME : T'as pas mis tes *wipers* ?

J-F : Ouache !

J : Debbie ! *Beer is better than that.*

une table. (2 sec.)

52. Int., jour. Plan rapproché. Une fille hausse les sourcils. (1 sec.)

53. Int., jour. Plan rapproché. La même fille secoue deux paquets de cigarettes. (1 sec.)

54. Int., jour. Plan américain. Un homme se lève. *Zoom in* et panoramique : un homme prend une gorgée de bière. Il jette un regard à la caméra. (6 sec.)

55. Int., jour. Plan rapproché. Un homme verse de la bière sur la tête de Johnny. (5 sec.)

56. Int., jour. Plan rapproché. L'homme moustachu et une jeune femme. Panoramique : Johnny s'essuie le front d'une main, puis la secoue, aspergeant de bière les gens assis autour de la table. (10 sec.)

57. Int., jour. Gros plan. Johnny se verse une bière, en prend une gorgée et la recrache sur la jeune femme à côté de lui. Panoramique et *zoom out* : la jeune femme fait de même. Johnny reprend une gorgée et la crache sur Debbie. (15 sec.)

58. Int., jour. Plan rapproché. Debbie, une bière à la main, une cigarette dans l'autre, assise sur les genoux d'un homme, se lève, éclaboussée. (3 sec.)

59. Int., jour. Plan rapproché. La jeune femme rit. Panoramique : l'homme moustachu rit. (5 sec.)

60. Int., jour. Plan rapproché. Debbie s'avance vers Johnny et lui crache une lampée de bière au visage. Panoramique : Johnny se verse une bière. (11 sec.)

61. Int., jour. Plan américain. Un homme fait gicler sa bière sur Debbie qui s'enfuit.

L'HOMME À LA BIÈRE : Je vais te licher, je vais te sucer, je vais te faire sécher.

CB : Hey, fait pas ta folle.

HB : Peux-tu m'emmener une O'Keefe, s'il-vous-plait ? Qu'est-ce que tu veux que je mette ? Qu'est-ce tu veux que je mette ?

DEBBIE : Euh. « A-4 ».

Bruit *on* : musique entraînante.

Panoramique : Debbie rit, trempée de bière. (9 sec.)

62. Int., jour. Plan rapproché. Un homme s'approche de Debbie, une bière à la main. Panoramique : Debbie prend une bière et la verse sur la tête de l'homme avant de s'enfuir en courant. (15 sec.)

63. Int., jour. Plan rapproché. L'homme reçoit une tape approuvative sur l'épaule de l'homme vêtu d'une chemise bleue. (9 sec.)

64. Int., jour. Plan rapproché. Debbie discute avec l'homme à la bière pendant que la jeune femme discute avec l'homme moustachu. (23 sec.)

65. Int., jour. Plan américain. Un homme sélectionne une chanson sur le juke-box. (10 sec.)

66. Int., jour. Plan rapproché. Le danseur ramasse les bières vides sur une table. Panoramique : il se dirige vers le bar en dansant. (18 sec.)

67. Int., jour. Plan rapproché. Trois personnes, de dos, regardent le juke-box. (6 sec.)

68. Int., jour. Plan rapproché. Brigitte fume une cigarette en regardant la scène. (6 sec.)

69. Int., jour. Plan rapproché. Le danseur ramasse un verre brisé sous une table. (7 sec.)

70. Int., jour. Plan rapproché. L'homme vêtu d'une chemise bleue, un sourire béat aux lèvres, prend une bouffée de cigarette. (13 sec.)

71. Int., jour. Plan rapproché. Le Roi de l'aiguillage essuie minutieusement Debbie à l'aide d'un chiffon. (23 sec.)

Bruit *off* : musique langoureuse.

72. Int., jour. Plan rapproché. Debbie continue de se faire essuyer. En arrière-plan, la jeune femme parle avec l'homme moustachu. (11 sec.)

73. Int., jour. Plan rapproché. L'homme vêtu d'une chemise bleue discute avec Mario. Panoramique : Mario s'approche de Debbie et danse avec elle. Panoramique : l'homme vêtu d'une chemise bleue s'assoit. Panoramique : la jeune femme danse avec un homme. Panoramique : Mario danse avec Debbie. Il lance un regard à la caméra. Panoramique : l'homme à la chemise bleue s'assoit, la jeune femme danse toujours avec l'homme. Panoramique : Johnny s'approche des danseurs et commence à danser avec Debbie. (1 min. 57 sec.)

74. Int., jour. Plan rapproché. Brigitte, visiblement préoccupée. (6 sec.)

75. Int., jour. Plan rapproché. Mario danse avec Debbie et lui caresse le dos. (8 sec.)

76. Int., jour. Plan rapproché. L'homme moustachu, seul. Panoramique : l'homme vêtu d'une chemise bleue sourit. (9 sec.)

77. Int., jour. Plan rapproché. Mario danse avec Debbie qui s'assoit puis se couche sur la plate-forme velue devant lui. (10 sec.)

78. Int., jour. Plan américain. Un homme danse avec la jeune femme. (6 sec.)

79. Int., jour. Plan rapproché. Trois hommes encerclent Debbie, couchée sur la plate-forme velue. Mario lui tient les chevilles, sans force. Un homme présente ses organes génitaux à Debbie. Celle-ci s'empare de son membre et commence à le caresser. (21 sec.)

80. Int., jour. Plan moyen. Le Roi de l'aiguillage danse avec une femme. En

BRIGITTE : Mais tu m'as-tu dis quand je sortais avec toi qu'un jour on irait rester ensemble, tu ferais du rembourrage puis du *cascadage*, jamais tu m'as dis ça.

MARIO : Mais tu as déjà su...

BRIGITTE : Veux-tu que je te montre un papier que j'ai déjà écrit puis que tu as signé ?

MARIO : Je sais, je sais. Mais tu sais que j'ai déjà fait du *cascadage*, tu sais que j'ai toujours fait du rembourrage.

BRIGITTE : C'est-tu moi qui aurais pensé que tu referais ça encore avec tes osties de promesses qui se réalisent jamais. Hein ?

MARIO : Les promesses qui se réalisent, je les fais pour ma vie.

BRIGITTE : Pour ta vie, c'est ça, Mario. Tu es égoïste, maudit. Tu penses rien qu'à toi, tu as jamais pensé à moi.

MARIO : Tu as-tu déjà pensé à moi, tu as-tu déjà pensé que ma vie, moi, faut que je la fasse avec mes deux métiers.

BRIGITTE : Bien oui, moi, faudrait que je pense pour toi toute ma vie, mais pour moi c'est rien, moi je suis rien.

MARIO : Non, non.

BRIGITTE : Hey, Mario. Tabarouette.

MARIO : Mes deux métiers, là, c'est faire du rembourrage, puis faire du *cascadage*. Ça c'est mes métiers, ça.

BRIGITTE : Ôte-toi donc ça de dans la tête, le *cascadage*.

MARIO : C'est mes métiers !

arrière-plan, Johnny regarde la scène, accoudé sur le juke-box. (6 sec.)

81. Int., jour. Plan rapproché. Mario s'amuse avec les jambes de Debbie. (10 sec.)

82. Int., jour. Plan rapproché. Brigitte, visiblement préoccupée. Panoramique : une affiche indique que les filles dansent aux tables. (12 sec.)

83. Ext., nuit. Plan rapproché. Le Roi de l'aiguillage fume. Panoramique et gros plan : Mario parle avec Brigitte. Plusieurs panoramiques : alternance d'un visage à l'autre. (6 min. 59 sec.)

BRIGITTE : Bon, ben, garde-les, tes métiers, estic.

MARIO : Bon, moi je garde mes métiers, puis toi, tu gardes tes préjugés. Tu vas-tu faire une vie avec des préjugés ?

BRIGITTE : Non, moi je vais faire ma vie avec quelqu'un qui va être capable de vivre comme du monde.

MARIO : Non, mais tu vas faire ta vie avec tes préjugés, puis avec un gars qui va avoir des préjugés comme toi.

BRIGITTE : Ben oui, personne est parfait sur la terre.

MARIO : Bon, ben tu vas pogner un gars comme toi qui a des préjugés. Tu feras jamais une vie qui a de l'allure.

BRIGITTE : Quoi, parce que je veux avoir une famille puis être heureuse ?

MARIO : Non ! Mais une famille puis être heureuse, tu peux en avoir la même chose avec moi. Parce qu'un cascadeur, que ce soit un cascadeur, un... n'importe quel sorte d'artiste ou de vedette que tu voudras, ils font leur vie pareil comme les autres. Je veux bien croire que tu regardes dans les journaux, puis ils divorcent, puis ils se marient, puis ils divorcent, puis ils se marient. Eux autres, ils s'enflent la tête sur leur vedettariat. Moi, je m'en vais pas m'enfler la tête là-dessus. Mais, tout simplement, c'est parce que je sais que je suis capable de le faire, puis je veux le faire. Toi, si tu es capable de courir cent miles sans arrêter, tu vas-tu le faire ?

BRIGITTE : Non, qu'est-ce que ça va me donner ?

MARIO : T'aimes pas avoir... tu veux pas de gloire personnelle, toi. T'en veux pas.

BRIGITTE : J'en veux, mais pas des affaires de même, estic.

MARIO : Non, moi, je calcule que une personne...

BRIGITTE : Toi, ce que tu veux, Mario, ce que tu veux c'est la force, puis être le plus fort. C'est ça que tu veux, c'est ça que tu veux.

MARIO : Non, non, non, non. Je veux pas

être le plus fort, je veux pas être... Écoute-moi, une petite minute. Je veux pas être la force, je veux pas être le plus fort. Mais je veux me prouver quelque chose en moi-même, là. Je veux me prouver que je suis capable de faire de quoi. Que si Pierre Lalonde chante, moi, je suis capable de faire du *cascadage*. Que si Johnny Farago chante, moi, je suis capable de faire du *cascadage*.

BRIGITTE : C'est parce que t'es pas capable d'accepter qu'il y en a des plus supérieurs que toi.

MARIO : Puis si Steve McQueen, il fait des films avec son char, puis il saute par-dessus des ponts...

BRIGITTE : Toi, tu vas faire pareil.

MARIO : Je suis capable de le faire moi aussi. Steve McQueen, c'est un gars comme moi.

BRIGITTE : Puis si il y a quelqu'un qui se fait jeter à l'eau, tu vas y aller toi avec.

MARIO : Non, mais c'est pas question de ça, Brigitte. Si quelqu'un fait quelque chose, comme toi, comme moi, comme tout le monde, on est tous du monde, on est tous pareils. On est tous capables de faire quelque chose, sans sortir de l'ordinaire, mais de faire quelque chose qui sort de notre routine. Notre routine habituelle, on est tous capables de faire ça. Toi, comme moi, tu es capable de faire quelque chose qui sort de ta routine habituelle. Toi, tu fais pas juste travailler à l'hôpital, puis d'écrire sur la machine à écrire, puis tout ça. Tu es capable de faire du lavage, du bon lavage. Tu es capable de faire à manger, tu fais du bon manger. Ça rentre toujours dans un autre métier que tu as. Tu fais de la dactylographie, puis tout ça, à l'hôpital, ça, c'est ton métier, c'est ta routine, ça. Mais en dehors de ça, tu fais à manger, tu es capable de faire à manger, tu fais de la bonne nourriture. Je mange bien, je me plains pas. Mais pour toi, c'est un autre...

BRIGITTE : Pour les fois que je te fais des repas.

MARIO : Mais, oui, mais pour les fois que tu

en fais, Brigitte, ce que tu fais, c'est bon. Pour toi, c'est un autre métier. Comme moi qui... je suis rembourreur, que le *cascadage*, pour moi, c'est un autre métier. Il n'y a pas aucune personne sur la terre qui a un seul métier, qui est capable de faire une seule chose. T'en trouveras jamais. Jamais, jamais, tu trouveras une personne qui vas faire une seule chose.

BRIGITTE : Change de sujet, là. Tu es tout mélangé, je te suis plus pantoute, Mario.

MARIO : Non, non. Non, non. Je reste sur la même chose, Brigitte. Tu dis que je suis rembourreur. Si je reste rembourreur, tu vas rester avec moi, mais si je suis *cascadeur*, tu restes pas avec moi.

BRIGITTE : Écoute, qu'est-ce que ça vient faire avec ça la dactylo puis la vaisselle, puis le manger, là-dedans ?

MARIO : Ça rentre tout en ligne de compte.

BRIGITTE : Ben voyons.

MARIO : Ben oui, c'est vrai. Je suis rembourreur, c'est vrai, je suis rembourreur ? Bon. Je fais du rembourrage. Mais pour mon plaisir, pour m'amuser, pour avoir du fun puis pour amuser tout le monde, je fais du *cascadage*. Toi, tu es secrétaire, à l'hôpital. Mais en dehors de ça, tu dois faire d'autre chose, tu fais pas juste secrétaire ? En dehors de ça, là...

BRIGITTE : Je t'attends à la maison.

MARIO : Tu m'attends, bon, c'est toujours quelque chose, tu m'attends, tu me fais à manger, tu me choisis du mieux que tu peux.

BRIGITTE : Ben oui, puis, ça change absolument rien.

MARIO : Bon, mais pourquoi me discréditer, Brigitte ?

BRIGITTE : Je te discrédite pas. Je te fais... Là, je viens de m'apercevoir, Mario, qu'on est sûrement pas faits pour aller ensemble.

MARIO : On est sur la même longueur d'onde.

BRIGITTE : La vie que tu veux mener, moi je suis pas capable de la mener.

MARIO : On est sur la même longueur

d'onde.

BRIGITTE : La vie que tu veux mener, Mario, je suis pas capable de la mener.

MARIO : Non, c'est pas ça. Toi, ce que tu penses, là, c'est que... un cascadeur, c'est toujours parti pour faire un film, faire un autre film, faire un autre film puis il est jamais là le cascadeur.

BRIGITTE : Regarde Mario, écoute-moi. Tu n'étais même pas cascadeur, aussitôt que tu as commencé à avoir ta *shop* pour rembourrer toi-même, là, fini, ostic. Plus rien, rien, rien. Tout est parti.

MARIO : Ton père a déjà eu un film ? Euh, pas un film, un magasin, un restaurant ? Ça rentre dans la business, ça rentre dans le public, ça. Ta mère l'a-tu accepté ?

BRIGITTE : Non.

MARIO : Elle ne l'a pas accepté ? Pourquoi, toi tu l'accepterais ?

BRIGITTE : Parce que je veux pas passer ma vie comme ma mère a passé avec mon père.

MARIO : Bon. Moi, je veux pas passer ma vie comme ma mère l'a passé avec mon père puis comme mon père l'a passé avec ma mère. Ma mère, elle n'a jamais été capable de décider si elle changeait de *shorts*, ou si elle changeait de bas elle-même. Elle était toujours obligée d'en discuter avec le bonhomme, ou bien donc le bonhomme en discute avec la bonne-femme. Moi, ma vie, c'est moi-même qui la vis. Ma vie, c'est moi.

BRIGITTE : C'est ça, Mario, une vie, ça se vit à deux, une vie de couple, ça se vit à deux. Tabarouette, tu n'es pas tout seul, maudit égoïste. Tu es égoïste, Mario ! Maudit !

MARIO : Non, non. Hey ! Quand on veut la vivre à deux, ça se vit à deux.

BRIGITTE : Ben dis-le si tu veux pas oui ou non, tu veux-tu la vivre avec moi, Mario.

MARIO : Je veux la vivre à deux, je veux vivre avec toi, je veux la vivre à deux.

BRIGITTE : Mais pas de la manière que tu parles. Maudit, réveille-toi donc !

MARIO : Brigitte. Brigitte, il faut que tu me

laisses vivre ma vie comme je l'entends, puis comme je l'aime. Une vie, c'est personnel en chacun, en chaque personne, ça. Tu peux pas décider toi-même de ce que tu vas faire de ma vie, Brigitte.

BRIGITTE : Je veux pas décider ce que tu vas faire de ta vie.

MARIO : Ma vie, je décide moi-même ce que je vais faire de ma vie. Puis toi, tu décides toi-même ce que tu fais de ta vie.

BRIGITTE : Oh ! pardon, c'est ça qui est le bobo. Moi, je ne peux rien faire.

MARIO : Comment ça ?

BRIGITTE : Moi, je peux rien faire.

MARIO : Tu peux rien faire de quoi ?

BRIGITTE : De ma vie.

MARIO : Ben oui, tu peux la faire avec moi, si tu veux, ta vie, Brigitte. Ben oui.

BRIGITTE : Non. Non.

Bruit *off* : musique cacophonique.

84. Ext., nuit. Gros plan. Mario.
Panoramique : Brigitte. (10 sec.)

85. Ext., nuit. Gros plan. Mario prend une gorgée de bière. (6 sec.)

86. Ext., nuit. Plan rapproché. Le Roi de l'aiguisage fume derrière Mario.
Panoramique : un ventilateur. (15 sec.)

MARIO : Ma vie, je la fais comme je la veux, puis ma vie, elle me fait comme elle, elle veut, tu sais. Ma vie puis moi, on est juste un, puis, on se suit, puis ma vie puis moi, c'est un. On, tu sais, c'est la même chose. Si moi, je décide quelque chose, ma vie, elle suit, puis, elle dit la même chose. Tandis que elle, ben, il n'est pas question de me garrocher nulle part, puis de faire ce que j'aime, c'est de faire de la cascade. D'être cascadeur, c'est ce que j'aime, puis... Mais il n'en est pas question de faire ça, parce que... Mais ma vie va passer avant, avant ma femme. Parce que ma vie, c'est pour le restant de mes jours, tandis que ma femme, ça, on sait pas quand est-ce qu'elle part, puis

89. Plan rapproché : Mario, seul, parle à l'homme derrière la caméra. En arrière-plan, le danseur nu apparaît. (2 min. 36 sec.)

on ne sait pas quand est-ce qu'elle revient. Tandis que ma vie, moi, je sais quand est-ce qu'elle arrive, puis je sais quand est-ce qu'elle finit. Parce que je suis moi-même, je suis moi, puis je sais quand est-ce que ma vie part, puis je sais quand est-ce que ma vie arrête. On se suit tous les deux, on fait un. Tandis que ma femme, elle c'est... Elle fait la deuxième, tu sais. On peut pas, on peut pas se compléter. On peut pas compléter ma vie puis la sienne, parce que moi, je suis un gars que j'aime plaire au public, j'aime plaire à tout le monde. Faire des cascades, ce qui est un cascadeur, j'aime ce métier-là, c'est un métier que j'ai toujours aimé, je veux me lancer dans ce métier-là, j'aime ce métier-là, je le répète souvent. Puis il n'y a pas une femme qui va m'empêcher de faire le métier que j'aime. Aucune femme va m'empêcher de faire le métier que j'aime. Toi-même, tu fais ton métier. Tu fais le métier que t'aimes. Moi, je fais le métier que j'aime. Chaque personne, individuellement, on a une petite personnalité individuelle, on fait notre petite affaire individuelle. Puis on peut pas dire au diable les autres parce que sans les autres, on peut pas vivre. Mais avec les autres, on peut vivre, mais toujours avec notre idée, un petit peu avec notre idée, selon notre vie, la vie qu'on a menée, puis la vie qu'on mène. On y va selon notre vie. On peut pas vivre avec tout le monde. Vivre avec tout le monde, c'est facile. Mais vivre avec les idées de tout le monde, ça, ça se fait pas. On vit chacun selon nos idées. Moi, je suis cascadeur, je suis cascadeur, je suis... je fais des cascades, un point, c'est tout. Si une femme ne veut pas que je fasse des cascades, ben, ça finit là, moi, je ne fais pas de passe droit pour une femme. Ma vie, c'est d'être cascadeur, puis, je fais des cascades, puis je suis cascadeur, puis, un point c'est tout.

Bruit *off* : tonnerre.

ANNEXE 4

RÉSUMÉ SÉQUENTIEL : *LE NÈG'*

1. *Générique.* Devanture de la maison de Cédulie Lajeunesse avec, sur le terrain, une statue représentant un petit nègre en plâtre.
2. *Arrivée des deux enquêteurs sur les lieux, la nuit du crime.* Un policier, Martial, s'avance vers un jeune noir couché sur une civière et intubé, en clamant son innocence. Il déchire sa chemise et se met à crier sous les yeux de journalistes, d'autres policiers et de spectateurs.
3. *Début officiel de l'enquête, le jour suivant.* Les policiers chargés de l'enquête, Gary Racine et Jacques Plante, ainsi que le coroner, font un examen rapide du corps d'une deuxième victime, Cédulie Lajeunesse, décédée d'un coup de feu en pleine poitrine. Un policier intervient et montre aux enquêteurs l'élément déclencheur du drame : la statue en plâtre représentant un petit nègre, détruite.
4. *Présentation de Polo.* Un cri se fait entendre, les policiers accourent à la maison. Ils y rencontrent Bertrand Joyal, un voisin, qui leur explique que Polo, le garçon de Cédulie, est tombé dans une *béleuse* plus jeune et que, depuis, il s'amuse avec des figurines de plastique et écoute continuellement la chanson *Donnez-moi des roses* de Fernand Gignac dans son baladeur, sans quoi il se met à hurler.
5. *1^{ère} animation de l'imaginaire de Polo.* (Les personnages bougent de façon saccadée et sont maquillés pour ressembler à des figurines. Le décor est coloré.) Mme Lajeunesse constate la mort de son chien. En voiture, le sourire aux lèvres, elle ramène ensuite une statue représentant un petit nègre qui pêche.
6. *Rencontre avec le médecin.* Après avoir examiné Josée Morin, un médecin explique à Gary que cette dernière, étendue dans son lit depuis la veille suite à une surconsommation d'alcool, a subi un violent choc nerveux. Selon elle, Josée aurait constaté la mort de Cédulie par la fenêtre de sa chambre après que le coup de feu eut été tiré et aurait vu par la suite le jeune noir s'enfuir.
7. *1^{ère} reconstitution des événements par les policiers.* Dans le salon, les enquêteurs résument la situation : la statue a été cassée par le jeune noir, la dame l'a surpris en train d'accomplir son méfait et est sortie de chez-elle, une carabine entre les mains. Le jeune s'est emparé de l'arme, a tiré sur la dame et s'est enfui. Début des interrogatoires. Départ de Jacques pour son exploration physique des lieux.

8. *1^{er} témoignage : Bertrand Joyal.* (Le témoignage est présenté en voix *off* avec reconstitution des événements en caméra subjective. Parallèlement, le spectateur suit la prospection de Jacques, à l'extérieur de la maison. Celui-ci découvre des traces circulaires étranges, un cimetière de chien, une trayeuse à vache et des marques de souliers à talons hauts.) Bertrand explique au policier qu'il est arrivé chez Cédulie alors qu'elle tenait en joue le jeune noir, près de la statue détruite. Canard et Tâton se sont présentés peu de temps après, et le malfaiteur a profité de cette diversion pour s'enfuir par le champ de maïs. Tâton l'a rattrapé à la course et ramené avec l'intention de le corriger, et ce, malgré les protestations de Mme Lajeunesse. Quant à lui, ne voulant pas s'en mêler, il a quitté les lieux pour ne revenir qu'une heure plus tard. Au moment où il arrivait en camionnette, un coup a retenti, et les lumières extérieures de la maison se sont éteintes ; puis, une seconde décharge s'est fait entendre, et les lumières se sont rallumées. L'adolescent noir a surgi devant son véhicule muni de la carabine, a tiré un coup de fusil en sa direction et s'est sauvé à travers le champ.
9. *2^{ème} animation de l'imaginaire de Polo.* Cédulie tient en joue l'adolescent noir. Bertrand arrive en camionnette. Puis Tâton, Josée et un personnage non identifié à ce moment-là (on apprendra plus tard qu'il s'agit de Samantha, une danseuse du bar du coin) arrivent sur les lieux, en compagnie de Canard qui cours à l'extérieur du véhicule. Le spectateur constate qu'il y a sept personnages, alors que le témoignage de Bertrand n'en compte que six. Plan rapproché sur le visage des personnages. Et, le jeune noir s'enfuit en courant.
10. *2^{ème} reconstitution des événements par les policiers.* Jacques entre dans la chambre de Josée pendant qu'elle dort, observe ses souliers de course, sur le sol. Pendant ce temps, Gary s'enfonce accidentellement une punaise dans la main, puis volontairement, avec délectation. Gary et Jacques demandent ensuite aux trois témoins d'identifier la personne qui portait des souliers à talons hauts, la veille. Tâton révèle qu'il s'agit de Samantha, une danseuse du bar l'Intersection. Jacques part pour le motel tandis que Gary invite Canard à le suivre.
11. *2^{ème} témoignage : Lionel Plourde.* (Le témoignage se déroule dans la maison, caméra sur trépied et gros plans sur les visages. Le personnage n'est pas volubile et l'enquêteur se trouve forcé de lui mettre les mots dans la bouche.) Canard affirme qu'il est arrivé chez Cédulie en compagnie de Tâton, Samantha et Josée, alors que l'adolescent tentait de s'enfuir. Après une incursion dans les champs en camionnette, Tâton et lui ont rattrapé et attaché le jeune fuyard, détails occultés par Bertrand dans sa déposition. Ensuite, ils ont reconduit Josée jusqu'à son lit, car celle-ci était complètement ivre. À leur retour, le jeune s'était détaché et avait saisi la carabine, qu'il pointait sur eux. Les lumières se sont éteintes. Canard a tenté de récupérer l'arme, ce qui a provoqué le coup de feu fatal pour Cédulie. Le jeune a ensuite tiré dans le pare-brise de la camionnette de Bertrand, arrivé entre-temps, et pris la fuite à travers le champ.
12. *Résumé du témoignage de Canard par le policier.* En voiture, Jacques entend à la radio qu'une descente policière dans une *piquerie* de Verdun a résulté en une

prise d'otages, en faveur des toxicomanes. Gary résume la première partie du témoignage de Canard. Polo joue avec ses figurines, alors que Bertrand et Tâton semblent nerveux. Jacques s'informe sur Samantha, auprès de la ménagère du bar de danseuses. Gary résume la deuxième partie du témoignage de Canard. Polo continue de jouer avec ses figurines et Bertrand regarde dehors. Jacques entre dans la chambre de Samantha et lui demande de répondre à ses questions.

13. 3^{ième} témoignage : *Sylvain Touga*. (Le témoignage est présenté par le biais d'une caméra fixe, montrant quatre scènes : la statue, le champ de maïs, le tracteur et la cour avant. Tâton met en scène les événements. Un attroupement de voisins assiste à sa performance.) Tâton explique qu'il est arrivé avec Canard, Josée et Samantha, alors que Mme Lajeunesse, flanquée de Bertrand et Polo, pointait sa carabine en direction du jeune noir, près de la statue détruite. Tâton ajoute aux témoignages précédents que l'adolescent, avant de s'enfuir à travers les champs, a vicieusement frappé Bertrand. Sous l'ordre de celui-ci, Canard et lui-même sont aussitôt partis à travers le champ en camionnette afin de rattraper le jeune délinquant. À leur retour, ils l'ont attaché sur la pelle du tracteur, puis Bertrand a quitté les lieux, la danseuse est rentrée au motel et Josée, à demi assommée, après s'être cognée la tête sur le tracteur, a dû être reconduite jusqu'à son lit par Canard et lui-même. C'est en ressortant de la maison qu'ils ont constaté que le jeune s'était détaché et emparé de l'arme. Un coup de semonce a été tiré. Tâton affirme avoir éteint la lumière. Puis un deuxième coup s'est fait entendre. Quand il a rallumé la lumière, la vieille dame gisait sur le sol. Par la suite, le jeune noir a tiré un coup de feu sur le pare-brise de Bertrand, arrivé entre-temps, et s'est enfui par le champ. Alors que tout le monde pleurait la mort de Cédulie, Polo a mordu le dos Bertrand et Martial s'est lancé à la poursuite du meurtrier.
14. 4^{ième} témoignage : *Samantha*. (Le témoignage est tourné en caméra épaule et d'un point de vue omniscient.) Elle raconte qu'à leur arrivée, Mme Lajeunesse tenait déjà en joue le jeune noir, près de la statue détruite, alors que Bertrand le maîtrisait, en le tenant par les vêtements. Après avoir donné un coup à Bertrand, le jeune homme s'est enfui par le champ. Rageur, Bertrand a convaincu Canard et Tâton de rattraper le fuyard, malgré les protestations de Cédulie. Au retour, Bertrand a attaché sa prise à la pelle d'un tracteur, et les trois hommes se sont attroupés autour, pour engloutir quelques bières. Malgré les supplications de Cédulie, les hommes ont ridiculisé leur victime, en prenant entre autres des photos, comme s'ils tenaient un trophée de chasse. L'alcool faisant ses effets, une vieille querelle a refait surface entre Canard et Josée et s'est terminée par un échange de coups. Bertrand a tenté de s'interposer entre eux, mais Canard l'a insulté, ce qui lui a valu un coup de poing au visage. Honteux de la tournure des événements, tous ont obéi à Mme Lajeunesse qui a ordonné à Canard et Tâton de reconduire Josée à sa chambre et à Bertrand de détacher le jeune noir. Cependant, trop ému, Bertrand est rentré chez lui avant d'avoir terminé sa tâche. À leur retour, Tâton et Canard ont continué à s'enivrer et à s'en prendre à l'adolescent. Frustrés devant le mutisme de celui-ci, ils ont soulevé la pelle du tracteur sur laquelle il était attaché pour le faire tourner dans les airs. C'est à ce moment que Samantha s'est enfuie avec la camionnette de Tâton.

15. *3^{ième} animation de l'imaginaire de Polo.* Tâton ramène le noir du champ de maïs. Tous les personnages, attroupés autour du tracteur, se font photographier par Tâton. Canard donne un coup à Josée qui s'effondre sur le sol. Bertrand donne un coup à Canard. Le noir tourne sur lui-même.
16. *3^{ième} reconstitution des événements par les policiers.* Gary discute au téléphone avec le coroner. Les deux policiers en viennent à la conclusion que personne ne dit la même chose dans leur témoignage. Jacques fait davantage confiance au témoignage de Samantha, puisqu'elle n'a aucun intérêt à protéger. Gary apprend à Jacques que le jeune noir, selon le rapport du coroner, avait des lésions sur les organes génitaux. Jacques lui apprend à son tour qu'il a trouvé une trayeuse à vache dans l'ancienne laiterie.
17. *Les policiers confrontent les témoins.* Sous l'insistance des policiers et à cause de l'arrivée dans la cuisine de Josée, prête à tout avouer, Bertrand explique qu'il y avait trois cartouches dans la carabine : la première a été projetée dans le sol ; la seconde, dans la poitrine de Mme Lajeunesse et la dernière dans le pare-brise de son camion, ce qui implique que Martial n'était pas en situation de légitime défense lorsqu'il a tiré sur le jeune noir. Après un court moment de réflexion, tout le monde s'entend pour la version officielle : le jeune noir a tiré sur Cédulie avant de s'enfuir avec la carabine. Sur son chemin, il a croisé Martial qui l'a abattu en situation de légitime défense. Polo se met à hurler.
18. *4^{ième} animation de l'imaginaire de Polo.* Le noir tourne. Son pantalon est lancé sur la clôture. La trayeuse est déposée entre ses jambes. Tâton et Canard le regardent. Cédulie arrive. Josée tire un coup dans les airs, Canard se précipite sur elle, Tâton éteint la lumière, un autre coup de feu est tiré et Mme Lajeunesse s'écroule sur le sol. Bertrand se penche sur Cédulie, on ne voit que son dos. Le noir s'enfuit sur la route, l'arme sur l'épaule. On entend des sirènes de police.